Лидия Павловна Дыко
Основы композиции в фотографии



«Основы композиции в фотографии»: Высшая школа; Москва; 1988
ISBN 5-06-001303-0

Аннотация

В книге дан краткий очерк развития фотографии как вида искусства, раскрыто многообразие ее форм и областей применения. Рассмотрены изобразительные средства творческой фотографии, линейная композиция снимка, его световая и тональная структура, приемы создания законченного рисунка кадра. Описаны особенности работы фотографа в различных видах и жанрах современной фотографии, даны практические работы по фотокомпозиции.

Для широкого круга читателей.

Л.П. ДЫКО
«Основы композиции в фотографии»

Предисловие

Коммунистическая партия и Советское правительство уделяют большое внимание развитию и совершенствованию отраслей народного хозяйства, занятых обслуживанием населения.

Эта книга написана для тех, кто поставил своей целью овладеть искусством фотографии и стать профессиональным мастером, работающим в сфере службы быта. В новом издании (первое вышло в 1983 г.) более подробно рассматриваются темы «Свет и тон как элементы композиции», «Освещение при фотосъемках», «Тональный рисунок изображения», дана характеристика новейших жанров современной фотографии. Приведен также цикл практических работ по курсу фотокомпозиции.

Книга может быть интересной и полезной не только для фотографов-профессионалов и любителей, но и для широкого круга читателей, интересующихся фотоискусством. Ее можно также использовать в учебном процессе в системе профессионально-технического

образования.

Автор

Введение

Перестройка среднего и среднего специального образования, которая сейчас ведется в нашей стране, предполагает подъем уровня воспитательной работы в школах и более действенное использование учебного процесса для эстетического воспитания подрастающего поколения. И здесь роль и значение фотографии могут оказаться просто неоценимыми, так как она, с одной стороны, предполагает самые прямые связи творческого процесса с живой действительностью, а с другой — предоставляет неисчерпаемые возможности для развития наблюдательности, для творческого осмысления жизненного материала.

Творческую фотографию вообще можно считать одним из показателей общей культуры современного человека: здесь проявляются его жизненные интересы, умение видеть, его вкус, художественные представления и поиски. Фотография, к сожалению, пока еще не заняла надлежащего места в начальном и среднем общем образовании. А ведь она чрезвычайно расширяет круг интересов молодого человека. Справедливо утверждение, что широта интересов как основа становления личности должна быть заложена в человеке с детства.

И потому не только тем, кто посвящает свое творчество необходимой для людей и почетной работе фотографа-профессионала, но и тем, кто фотографией заполняет свой досуг, необходимо изучить и глубоко помять возможности и силу выразительности фотоискусства и его произведений, внимательно разобраться в основах композиционного творчества в частности. В этой книге речь и пойдет об основах композиции в фотографии, поскольку здесь — одна из ключевых проблем творчества фотографа. Ведь под композицией в общем смысле этого термина понимается в конечном счете весь изобразительный строй снимка.

Современная фотография как отрасль человеческой деятельности крайне неоднородна: фотоизображения находят применение в самых разных областях, выполняя разнообразные задачи, по-разному отражают изображаемый и исследуемый жизненный материал. Резко различаются, например, протокольный снимок, сделанный в научных целях, точно фиксирующий мгновение быстро протекающего физического процесса, и поэтическая картина природы, лирический пейзаж; остро публицистический репортажный снимок и живописный натюрморт; особое место занимают профессиональные портреты, выполняемые в специальных бытовых ателье.

Но в то же время все это — *фотографические изображения* , и, следовательно, при всей разнородности их не могут роднить какие-то общие, присущие всем фотографическим изображениям черты.

Несомненно, такая общность у самых разнообразных фотоизображений есть. Во-первых, все они создаются с помощью одних и тех же технических средств, на общей технической основе. Во-вторых, изобразительные средства фотографии и творческие приемы создания снимков: композиция кадров, их световое решение, тональный рисунок, колорит, перспектива и пр. — также используются во всех видах и жанрах фотографии. База, подоснова, опорные позиции безусловно имеют прочную общность. Вот почему основы композиции важно знать каждому фотографу, в какой бы области фотографии он ни работал.

Правда, специфика жанра или вида фотографии непременно проявится не только в отборе материала, темы, сюжета, но и в изобразительных решениях. Рассматривая одну за другой проблемы построения кадра-картины, мы обязательно учтем особенности композиционных форм снимка применительно к задачам и стилистике конкретного раздела фотографического творчества.

В то же время не следует забывать, что все виды и жанры фотографии не жестко

изолированы друг от друга, а, наоборот, взаимосвязаны и в процессе развития неизбежно оказывают взаимное влияние на стилистику и архитектонику кадров. Например, казалось бы, совершенно особым разделом профессиональной фотографии является фотожурналистика, имеющая прямые выходы на страницы прессы, периодической печати. Это крайне важный, ответственный раздел — фотография актуальная, публицистическая, выходящая на передний край общественной жизни. Неоднократно партийные и правительственные документы в центр внимания ставили проблемы совершенствования газетно-журнальной периодики, считая средства массовой агитации и пропаганды действенным инструментом коммунистического воспитания трудящихся.

Но, несмотря на особое значение, функции и своеобразие творческого процесса в фоторепортаже, мощное развитие этого жанра оказало самое благотворное влияние на становление и совершенствование всех других разделов современной фотографии. В репортаж-ной фотографии возник и дал прекрасные образцы истинно художественных решений *документальный портрет* . В нем сохраняют свою силу все примечательные особенности фоторепортажа — подлинно документальная основа, непосредственность запечатленного момента, естественность поведения человека, энергия живой, подвижной композиции этого пойманного и не остановленного, а продолжающего жить на снимке момента... Передача типического характера в типических обстоятельствах... Вот что дает возможность документальному портрету обрести черты подлинной художественности.



Фото 1. В. Бузуев. «Портрет сталевара»

В качестве примера съемки портрета в реальной обстановке, при существующем, не

простом для фотографирования световом ключе, можно привести фото 1. Правда, этот портрет нельзя считать подлинно репортажным, действие здесь остановлено, развернуто на фотографа. Однако следует по достоинству оценить то, что в сложных условиях горячего цеха не только создан портрет с его важнейшими психологической и социальной характеристиками, но и получено изобразительное решение в таком законченном композиционном и свето-тональном ключе, которого фотографу не часто удается добиться и в более благоприятных условиях съемки — в спокойной обстановке фотоателье, с управляемыми осветительными приборами.

Естественно, жанр документального портрета не мог не оказать своего определенного воздействия на практику павильонной портретной съемки. С развитием репортажа и здесь появились характерные состояния снимаемого человека вместо привычных шаблонных поз, большая свобода композиционных форм, необходимая живопись рисунка изображения.

Вот почему и в этой книге, посвященной в основном изучению и развитии! павильонной фотографии, портрета, снимаемого именно в условиях фотоателье, уделено внимание фотоискусству вообще и проблемам фоторепортажа в частности. Специализируясь в любом из видов и жанров фотографии, как профессионал, так и фотолюбитель безусловно должен знать фотографию в целом, чтобы затем специализироваться в каком-либо конкретном жанре.

Когда произносят слова «бытовая фотография», «профессиональная фотография», то представляют себе фотоателье, куда каждый обращается во многих случаях жизни, чтобы получить фотографический портрет, потому что «бытовая фотография» чаще всего понимается как фотография портретная. И, действительно, главный жанр, в котором здесь работает мастер, — это именно портрет, один из самых сложных и ответственных жанров во всех видах художественного творчества, в том числе и в фотографии.

Известно, что одна из центральных задач портретиста — достижение возможно более полного сходства изображения с обликом портретируемого. К сожалению, в адрес портретистов, работающих в сфере бытовой фотографии, высказывается немало нареканий, которые не всегда безосновательны. Действительно, их продукция, массовая, поточная, производится подчас поспешно, стандартно. Как правило, на индивидуальный подход к каждому фотографируемому человеку, к каждому фотопортрету у мастера не остается времени. И это не может не сказаться на конечном' результате.

В очень редких случаях профессиональный портрет несет в себе черты художественности, потому что так же редко фотографу удается создать образ-характер, передающий индивидуальность портретируемого человека во всей ее неповторимости. Но самое удивительное здесь в том, что фотографическая техника, которая, казалось бы, обеспечивает получение точного повторения оригинала и дает возможность с легкостью получить идеальную копию натуры, часто подводит фотографа и вместе с ним заказчика: необходимое сходство изображения и оригинала утрачивается и порой человек на снимке становится просто неузнаваемым.

Объяснить это несложно. Одна из частых причин неудач такого рода — фиксация на снимке случайного, нехарактерного выражения лица фотографируемого, т. е. проходной фазы движения лицевых мышц. Человек перед фотоаппаратом чувствует себя напряженно, пристальный взгляд объектива сковывает его, заставляет держаться неестественно.

Но еще более существенно другое: практика портретной фотографии давно убедила нас в том, что даже правильно переданная пластика объемных форм лица и запечатленная характерная фаза движения тоже еще не обеспечивают достаточной выразительности портрета и его полного сходства с фотографируемым. Истинное сходство, при котором мы, рассматривая портрет, не только узнаем сфотографированного человека, но и поражаемся точности передачи на снимке его неповторимой индивидуальности, выражению его внутренней сущности, характера, связало с психологической, социальной, общественной характеристиками человека. Они находят выражение в его внешнем облике, живой, динамической позе, удачно схваченном взгляде, жесте; углубленной характеристике

человека помогают также введенные в кадр элементы фона, среды, окружения, обстановки. Именно на этом пути портрет начинает приобретать черты художественности.

Таким образом, фотограф-портретист только в том случае может добиться правдивого и выразительного изображения человека если правильно уловит черты его характера и сумеет подметить индивидуальные особенности фотографируемого. Тогда содержание портретного снимка не будет исчерпываться лишь изображением внешности, но наметится путь к созданию образа человека. Для работы над портретом такого рода фотографу, разумеется, недостаточно тех нескольких минут, которые ему отпущены для съемки человека, чей художественный портрет, образ он собирается создать. Необходимо более близкое с ним знакомство, знание его профессии, интересов, вкусов, важно уловить характерные для него выражение лица, позу, жест, манеру разговаривать, двигаться, общаться с собеседником и пр. Так подходят к своей работе художники-живописцы, так же должен понимать ее и фотограф-художник, если цель его творчества — создание художественного портрета.

Конечно, таким высоким требованиям отвечает далеко не каждый портретный снимок, да и не к каждому портрету, созданному средствами фотографии, они предъявляются. Массовая, поточная продукция, портреты для чисто утилитарных целей (паспорт, удостоверение и пр.) выполняют и будут выполнять свои служебные задачи.

В данном же случае речь идет о портретном жанре фотоискусства, о произведении искусства фотографии, а не о повседневной продукции бытового фотоателье и не о рядовых снимках, подавляющее большинство которых не выходит за узкие рамки прикладной фотографии и удовлетворяет лишь бытовые потребности заказчика, обеспечивая его фотографическим изображением для различного рода документов и т. п.

И все же в индивидуальной творческой практике вдумчивого профессионального фотографа, который любит свою профессию и хочет добиться в ней настоящих результатов, идеалом, к которому необходимо стремиться, должен стать именно художественный фотопортрет, портрет как произведение искусства фотографии.

Несмотря на то что условия повседневной практической работы, конечно, поставят свои и довольно жесткие рамки для творчества, учить фотографа следует как будущего фотографа-художника. Он должен понимать процесс съемки как процесс творческий: должен знать законы искусства, и если не прямо следовать им, то постоянно руководствоваться ими; должен уметь сделать художественный портрет. Тогда и его повседневная рабочая продукция будет отмечена печатью вкуса, композиционной завершенностью снимков, точностью и выразительностью светового рисунка, а его имя станет известным и будет привлекать заказчиков. В мировой и отечественной профессиональной фотографии известны имена таких фотографов-художников, как, например, М.С. Наппельбаум, Н.И. Свищев-Паола и др. Их работы остались в истории фотоискусства как образцы законченных, подлинно художественных произведений портретного жанра.

Кроме жесткого режима времени, в котором мастеру приходится работать над профессиональным портретом, есть и другие сложности, тормозящие ход и развитие творческого процесса: состояние технической базы, не всегда качественные фотоматериалы — этого со счетов не сбросишь. Тем не менее следует предъявлять максимальные требования к фотопортрету в самом высоком понимании этого жанра искусства фотографии. Исходить только из сложностей создания профессионального портрета и ориентироваться на них в процессе обучения значит лишить будущего портретиста всякой перспективы, вообще закрыть для него возможности творческого поиска.

Итак, работа фотографа-портретиста должна быть по возможности сближена с практикой художественной фотографии по существу процесса, а также потому, что объективно он становится пропагандистом и воспитателем художественного вкуса у чуть ли не самого массового в фотоискусстве потребителя. Работы профессионального портретиста украшают домашние альбомы, а порой и стены комнат его заказчиков, становятся

привычным окружением, потому что сегодня эти снимки для многих стали аналогом заказного живописного портрета прошлых веков и выполняют его функции.

Хотя в силу технических и производственных условий еще далеко не каждый портрет, выполненный в фотоателье, может претендовать на высокую оценку портрета художественного, в идеале он должен нести в себе черты художественности, должен к ней тяготеть и стремиться.

В решениях ЦК КПСС, в правительственных документах постоянно проявляется забота партии и правительства о дальнейшем развитии и улучшении бытового обслуживания населения, в частности удовлетворении его потребностей в услугах фотоателье, улучшении качества их продукции. Это, естественно, повышает требования к профессиональной подготовке кадров в учебных заведениях, в том числе профессионально-технических училищах.

У этой книги есть еще одна цель — общеобразовательная, просветительская: дать представление о фотографии более широкое, отличающееся от привычного, — о фотографии как о мощном пласте современной культуры, о ее месте в семье искусств, о ее вкладе в познание мира, о ее возможностях как мощного средства в борьбе за мир во всем мире

По этим причинам в предлагаемой книге изложению основ фотокомпозиции предпослан небольшой очерк современной фотографии в котором даются также основные сведения о ее возникновении и историческом развитии. Цель такого очерка — ввести читателей в сферу этого многосторонне используемого в современной жизни способа получения изображений, познакомить их с широчайшими возможностями фотографии, многообразием ее задач, видов, форм. Эти сведения помогут правильно понимать цели композиционного творчества.

Как и во всех других видах творчества, в фотографии мастерство формируется как бы в несколько этапов. На пути изучения фотоискусства будущему мастеру обязательно встретится множество задач чисто технического характера. По существу именно с техники фотографии начинается освоение профессии фотографа. Необходимо изучить фотоаппаратуру, оптические системы, свойства светочувствительных материалов и химические процессы их обработки и т. д. Только на этой базе возможно овладение более сложным материалом — творческими приемами и изобразительными средствами фотографии.

По техническим вопросам фотографии существуют специальная литература, руководства, справочники, пособия. С этой литературой будущие фотографы должны ознакомиться до того, как они начнут изучать фотокомпозицию. Это — следующий этап овладения мастерством. Здесь изучаются проблемы изобразительного решения снимка, средства и приемы компоновки кадра. Речь пойдет о выборе точки съемки, установлении границ кадра, создании акцента на главном объекте изображения и др. Необходимо также расширить представления о значении светового рисунка изображения, не только о технических задачах освещения, но и о его изобразительных и композиционных функциях. Важно также усвоить представление о тональном решении черно-белого снимка как о его своеобразном колорите.

Следует правильно отнестись к разработанным принципам композиционного, светового, тонального решения снимка. Это не рецепты, гарантирующие получение выразительных фотографий, а творческие приемы построения изображения, требующие осмысления и весьма гибкого разнообразного их использования в зависимости от содержания снимка, конкретного материала и творческих замыслов автора.

На начальном этапе учебной работы полезно следовать закономерностям и общим правилам композиции. При этом не нужно бояться того, что снимки будут получаться суховатыми, скорее похожими на учебные упражнения, чем на законченные творческие произведения. Вначале это неизбежно. В дальнейшем, в процессе практики, появится необходимая свобода в использовании изобразительных средств, снимки станут более живыми и динамичными. Еще позже выработается индивидуальный стиль и почерк автора и

изобразительный прием окончательно растворится в общем изобразительном строе снимка.

Вот тогда и откроется перспектива конечного этапа становления мастера. Изучены технические и изобразительные средства, овладение которыми поначалу было целью работы. Теперь они займут положенное место, т. е. станут лишь средствами для достижения главной цели — поисков не в области изобразительной формы, а в сфере содержания. Ценность работы измеряется не удачным ракурсом и не броским световым рисунком, а масштабом темы, точностью наблюдения, умением увидеть суть изображаемого. Ведь художник — не просто профессионально подготовленный ремесленник. Прежде всего это мыслящий человек, гражданин, представляющий свое время, запечатляющий в снимках наиболее яркие и важные его вехи.

Советское общество в наши дни пришло в движение во всех сферах — политической, экономической, духовной. Общественное развитие получило мощный динамический заряд, который привел к приливу политического самосознания масс. Атмосфера требовательности, взыскательности, правдивости оказывает мобилизующее воздействие на все практические дела. Это в полной мере относится и к тем сдвигам, которые произошли в последнее время в учебно-воспитательной работе с молодежью, в сфере эстетического воспитания молодого поколения. В ряд важнейших задач поставлены новые аспекты учебной работы и, в частности, возможно более раннее приобщение молодежи к мощному разделу культуры — искусству. Решение этой задачи по силам также и творческой фотографии, поскольку фотоискусство — искусство массовое, подлинно народное.

Глава I
Современная фотография и фотоискусство

Светопись как новый способ получения изображений

Развитие науки и техники, пытливость человеческой мысли, а еще более потребность человечества в простом, доступном, гарантирующем необходимую точность способе получения изображений дали основания и возможности, базу, на которой и возникла фотография.

Этот новый технический способ получения изображения был открыт в 1830 г. и получил название «фотография», что в буквальном переводе означает «светопись». Название полностью отвечало сущности процесса: лучи света проникали в специальную камеру сквозь линзу, объектив, падали на светочувствительный слой, в котором под их воздействием происходили изменения, приводящие к образованию изображения. Изображение, действительно, как бы «писалось светом».

Это было ново, неожиданно, сулило в будущем необычайные возможности. Способ позволял получать документально точные изображения объектов съемки, повторявшие их во всех деталях и подробностях. Именно за эти свойства фотографию поначалу и ценили более всего. В печати публиковались восторженные отзывы современников, которых приводили в восхищение изображения пейзажей, где чаще всего были отчетливо видны каждый листик на дереве, каждая складка его коры, каждый камешек на дороге. Правда, позже эта способность фотографии уже не вызывала таких восторгов, и на определенном этапе развития, когда «светопись» стала использоваться как средство создания произведений искусства, потребовалось немало усилий художников, чтобы преодолеть эту бесстрастность фотографии и равнодушное повторение на снимке всего, что «видел» и отбрасывал на светочувствительный слой объектив.

Шло время. Бурно развивающаяся практика светописи решала многие проблемы в деятельности человека, фотография становилась его надежным помощником в самых различных областях. В короткое время в тех или иных формах она проникла в сферу науки, журналистики, искусства. Став явлением поистине всеобъемлющим, она потеряла свою

былую однозначность, начала использоваться так разносторонне, что говорить о ней вообще, как о фотографии в целом, под единым определением, стало затруднительно.

О современной фотографии мы прежде всего говорим как об одной из форм общественного сознания и как об особой форме отражения окружающего нас мира, имея в виду, что это две связанные между собой стороны процесса эстетического освоения действительности. Фотография заняла прочное место в духовной культуре современного человека. Мы рассматриваем ее как явление культуры и средство воспитания художественного, эстетического вкуса, используем ее огромные информационные возможности как непременного свидетеля всего важного и значительного, что совершается в мире. Благодаря этому она стала мощным средством массовой информации, занимает важное место в журналистике, в печати. Фотография нашла применение в науке и технике, в сфере прикладных форм, используется в рекламе, дизайне, многих других отраслях. А в виде так называемой «бытовой фотографии» она проникла в повседневную жизнь каждой семьи, дошла буквально до каждого человека, сопровождает его от детских лет до глубокой старости, фиксируя, сохраняя, оставляя рядом с ним «на память» все значительные события, складываясь в конечном счете в своеобразный дневник, фотолетопись человеческой жизни.

Очень скоро фотография стала также средством создания художественных произведений, а сейчас выступает как одно из признанных современных технических искусств наряду с кинематографом и телевидением. Специфика фотоискусства, его документальная основа, глубоко реалистические традиции, делают его необходимым и незаменимым для современного общества.

Даже при таком беглом перечислении областей применения фотографии становится ясной ее многогранность, а также необходимость точной, научной классификации потока самых разнообразных фотоизображений, функционирующих в современной жизни. Многие поверхностные, неточные и даже ошибочные суждения о конкретном снимке или проблеме творчества нередко возникали именно вследствие попыток говорить о фотографии в целом, без учета особенностей задач, содержания, методики работы, изобразительных достоинств снимка, относящегося к определенному разделу или жанру фотографии.

Для выработки четкого критерия оценки снимка, для того чтобы определить, удачен он или неудачен, хорош или плох, следует ясно представить себе авторский замысел, задачи, которые поставил перед собой автор, цель, к которой он стремился. Чрезвычайно важно, над каким материалом велась работа, как автор отбирал то, что вошло в кадр, под каким углом зрения этот материал рассматривал. А это значит, что необходимо анализировать снимок с учетом его принадлежности к той или иной группе, подвиду, разделу, жанру фотографии. И когда определится специфика созданного фотоизображения, можно решить, какую же ценность — общественную, журналистскую, художественную — представляет собой созданная автором вещь, и дать снимку правильную оценку.

В подобных исследованиях нуждаются все сферы применения фотографии, все ее виды и направления. Но поскольку в изучении предмета мы будем опираться на фотоискусство и его закономерности, в начале курса необходимо дать краткий очерк развития этого значительного и интереснейшего раздела фотографии.

Светопись как средство создания произведений искусства

На первый взгляд может показаться, что на пути фотографии к искусству стоят непреодолимые препятствия: помехой выглядит то, что фотоизображение создается с помощью *механического* инструмента — фотоаппарата, рисуется *оптическими* системами, а позже включаются *химические* процессы проявления негатива, фиксирования изображения и пр. Но параллели с другими искусствами, старшими собратьями фотографии, приводят к правильным выводам: каждое искусство имеет свои технические средства, свой арсенал инструментов, с помощью которых создается произведение, и фотография в этом смысле

стоит в их ряду.

Художник, работающий в области фотографии, как и любой другой, руководствуется осознанной идеей, творчески осмысливает изображаемые явления, в совершенстве владеет профессиональным мастерством. Он свободен в выборе сюжета съемки и момента действия, развивающегося во времени; он выбирает точку съемки и характер освещения снимаемого объекта; в его распоряжении технические и изобразительные средства фотографии — различные оптические системы, светофильтры, способы обработки негатива и позитива, ракурс, перспективный рисунок, крупность плана, линейная и тональная структуры кадра. Это управляемый арсенал средств, послушных и подчиненных воле художника, позволяющих глубоко и всесторонне раскрыть идейно-тематическое содержание и добиться образного воплощения темы в законченном изобразительном решении снимка. Таким образом, в фотографии ничто не мешает созданию художественных произведений. Она входит в мир искусства, когда ее задачей становится исследование человека и воссоздание картин действительности в художественных образах.

Итак, фотоискусство следует определить как вид искусства, произведения которого создаются с помощью технических и изобразительных средств фотографии. Фотоискусство в нашей стране — искусство массовое, играющее важную роль в общественно-политической и культурной жизни народа. Произведения фотоискусства основаны на достоверности, подлинности изображаемых явлений, но вместе с тем они несут художественное обобщение, способны глубоко раскрывать смысл происходящих событий; они эмоциональны и доставляют людям эстетическое наслаждение.

Современное фотоискусство искусство многожанровое, богатое творческими возможностями. Фотоискусство моложе фотографии, но не намного: первые художественные фотоснимки появились вскоре после ее рождения. Уже в 1843 г. (а открытие фотографии относится к 1839 г.) английский художник Дэвид Октавиус Хил (1802-1870), работая над фотографическим портретом (в сотрудничестве с Р. Адамсоном), перестал ограничиваться достижением элементарного сходства полученного изображения с оригиналом. Его портретные снимки, не потерявшие своего художественного значения до наших дней, — это живописные фотопортреты, в которых переданы характеры, внутренний мир изображенных людей.

В это же время в Англии работает другой фотограф — Джулия Камерон (1815-1879), снимки которой убедительно показывают, что в портретной фотографии можно и необходимо ставить перед собой задачи истинно художественные.



Фото 2. С. Житомирский. «Портрет в стиле Надара»

Во всех капитальных трудах по истории фотографии высоко оценивается как вклад в развитие фотоискусства, особенно фотографии портретной, творчество французского фотохудожника Надара (настоящее имя — Гаспар Феликс Турнашон, 1820-1910). Классический портрет в исполнении этого автора заложил основу для особой ветви портретной фотографии, которая живет и в наши дни, радуя и заказчика, и зрителя поэтичным воплощением облика и характера человека, совершенством и законченностью изобразительной формы. Примером такого портрета «ретроспективного стиля» может служить, например, работа молодого автора С. Житомирского, приведенная на фото 2. Отдавая долг классику, автор дает соответствующее название своему снимку «Портрет в стиле Надара».

Отмеченные высокими художественными достоинствами, сегодня стали классикой снимки, созданные мастерами русской фотографии второй половины XIX и начала XX в., портретные, жанровые, пейзажные.

Техника фотографии и ее искусство развиваются рядом, подгоняя друг друга. Представители молодого искусства ищут свои пути, разрабатывают и применяют свойственные лишь фотографии изобразительные средства, учатся использовать фотографическую технику для решения творческих задач, находят способы, позволяющие преодолеть сопротивление неподатливого материала и перейти от механического копирования действительности к ее художественному отображению.

С.Л. Левицкий (1819-1898) впервые в конце 70-х — начале 80-х годов XIX в. делает попытку использовать при портретной съемке искусственное освещение в сочетании с естественным дневным светом, что дает тонкий, пластический рисунок светотени:

появляется техническая возможность создать более совершенный фотографический портрет, рождается основа художественной светописи.

Но что нужно сделать для того, чтобы портретист ушел от прямого воспроизведения натуры, чтобы фотографический портрет стал портретом-характеристикой с присущими ему образностью, психологизмом? У самой фотографии этого опыта еще нет, поэтому все здесь — поиск, все — новаторство. На какое-то время опорой ей становятся примеры живописи, опыт которой фотографы стремятся использовать в новом, молодом искусстве. Вероятно, здесь также имело значение и то, что в фотографию нередко приходили люди с художественным образованием.

Среди них А.О. Карелин (1837-1906), окончивший Академию художеств. Тонкий художник, он добивается исключительно интересных построений своих групповых портретов и, в частности, разрабатывает совершенно новые для того времени принципы глубинных, многоплановых композиций. Активным элементом его фотоснимков становится светотень, и одним из первых он широко использует в них разнообразные эффекты освещения, уходя от принятого в те времена общего рассеянного света, падавшего в фотоателье сквозь стеклянные стены и потолки. А.О. Карелин работает также над совершенствованием фотографической оптики, одним из первых применяет насадочные линзы и другие оптические приспособления.

Яркую страницу в историю развития фотографии вписывает С.А. Лобовиков (1870-1941). Связанный с русской прогрессивной общественностью, по идейной направленности творчества близкий к художникам-передвижникам, он создает полные глубокого драматизма жанровые фотокартины. Их главная сила — в социальной заостренности, в проявлении глубокого сочувствия к судьбам простых людей в царской России, Так сказывается в фотографии живая традиция реалистического искусства, опыт которой вел фотохудожников к новизне тематики, к смелости изобразительных решений и, главное, к поиску собственных, неповторимых, специфических для фотоискусства особенностей творческого процесса. Подход к изобразительному решению темы, приемы композиции и особенно световой рисунок снимка постепенно получили особое, свойственное только фотографии звучание. Фотография становилась самостоятельной областью творчества. Выкристаллизовывались ее главные специфические черты — документальность, острая публицистичность.

«Фотография непрерывно делает все новые и новые успехи, — писал в 1884 г. журнал «Художественные новости». — Этот в сущности технический способ воспроизведения и передачи изображений возведен теперь на степень особой отрасли искусства. Иные из современных фотографических снимков не лишены истинной эстетической красоты, сохраняют гармонию тонов и вообще отличаются большими, чисто художественными достоинствами».

Позднее крупнейший русский ученый-естествоиспытатель К.А. Тимирязев, широко использовавший фотографию в своей научной деятельности и отлично знавший ее возможности, в публичной лекции 18 апреля 1897 г. выдвигает убедительную аргументацию в защиту фотографии как нового вида искусства: «Фотография вполне может дать результаты, удовлетворяющие основным требованиям искусства... Здесь, как и везде в искусстве, выступает личный элемент... Как в картине за художником-техником виднеется художник в тесном смысле, художник-творец, так из-за безличной техники фотографа должен выступать человек: в ней должно видеть не одну природу, но и любующегося ею человека. Фотография, освобождая его от техники, от всего того, что художнику дается школой, годами упорного труда, не освобождает его от этого, по преимуществу человеческого элемента искусства»[1].

Историки и теоретики высоко оценивают вклад в расширение рамок фотоискусства, в сближение его с жизнью и ее проблематикой, сделанный двумя мастерами — американцем

---

[1] Цит. по кн.: Морозов С.А. Русская художественная фотография. 2-е изд. М., 1961. С. 112-113.

Альфредом Стиглицем (1864-1946) и русским фотографом М.П. Дмитриевым (1858-1938), по праву считающимся основоположником публицистического фоторепортажа в России. Оба они примерно в одно и то же время поняли открываемые фотографией новые возможности и сосредоточили свое внимание на задаче непосредственного отражения жизни средствами фотографии, выведя ее таким образом на путь репортажа, качественно нового, самостоятельного направления творческой деятельности. Но если Альфред Стиглиц позднее не всегда оставался верен им же самим сделанным открытиям, порой примыкал к модным течениям и оказывался в их плену, то М.П. Дмитриев вошел в историю русского фотоискусства как последовательный пропагандист репортажных форм творчества.

Рядом с именем Альфреда Стиглица в истории фотоискусства стоит имя его последователя, другого крупного американского мастера — Эдварда Стейхена (1879-1973). Он работал в различных жанрах: стали классическими некоторые из его ранних портретов, известны его репортажные снимки. Позже признанным достижением и заметным событием в истории фотографии стала созданная им фотовыставка «Род человеческий», обошедшая многие страны и города мира. Ее торжественное открытие состоялось 24 января 1955 г. В 1959 г. выставка демонстрировалась в Москве. Ее идеей был развернутый показ жизни, быта, проблем «рода человеческого» в наши дни, она была попыткой дать объективную картину жизни современного человека в 500 фотографиях, собранных Э. Стейхеном в 68 странах. По замыслу выставка была прогрессивной, гуманистической. Но стремление к объективности в ее экспозиции нередко оборачивалось объективизмом, ее устроителю иногда не хватало глубины социального анализа современной жизни.

Становление и развитие специфических особенностей фотоискусства

В тот момент, когда вновь возникшая ветвь в усложняющейся структуре фотографии определилась как новое, современное искусство, произошла некоторая переоценка ценностей. Документальность фотографии, вначале так восхищавшая ее поклонников, на время стала как бы помехой в творчестве, ибо в еще недостаточно опытных руках это ее удивительное свойство нередко оборачивалось бескрылым натурализмом. Фотохудожники стали искать самые разнообразные пути и средства, для того чтобы уйти от прямой фиксации натуры. Значительная часть творческого процесса была перенесена в лаборатории: развивались и находили широкое применение сложные способы печати и обработки отпечатка; интереснейшие результаты, тонкую живописность давали такие способы печати, как бромойль, озобром и др.

Умению не копировать, а изображать фотохудожники учились у живописцев. Раннее искусство фотографии и стало развиваться по параметрам живописи. Фотография в ту пору еще не имела собственных традиции, только искала свои изобразительные средства. Примеры живописи прокладывали ей дорогу к достижению художественности, образности, и на творчестве фотохудожников нередко сказывались прямые влияния живописи, ее импрессионистского направления в частности. Например, мягкостью оптического рисунка фотографы стремились достичь поэтичности пейзажных снимков, обобщенности и образности портретов. Нежность тональных переходов или четкость графических линий приближали изображение к пастели, акварели, рисункам карандашом, углем и пр,

Не следует оценивать это как прямое подражание фотографов живописи и графике, считать откровенным заимствованием их средств. Скорее, они учились у своих предшественников и показали, что фотографирование — процесс управляемый, таящий в себе богатейшие изобразительные возможности, что творческий процесс съемки предполагает преодоление автоматизма фотографической техники, химических процессов и пр. Можно сказать также, что во многом это был еще и протест против прямой фиксации всего материала, который попадал в объектив, против натуралистического копирования действительности с помощью фотографической техники.

Как самостоятельные, законченные произведения в историю фотоискусства вошли живописные пейзажные снимки Ю.П. Еремина и А.П Андреева (СССР), работы братьев О. и Т. Гофмейстеров и Р. Дюркоопа (Германия), Р. Демаши и К. Пюио (Франция), Л. Мизона (Бельгия), А. Стиглица и Э. Стейхена (США), Я. Булгака (Польша), Й, Судека (Чехословакия) и многих других прекрасных фотомастеров первой половины XX в.

Развиваясь во взаимосвязи с другими искусствами, фотоискусство в определенный период не избежало и некоторых влияний формалистических школ. На смену классическим композициям и живописности фотоизображений в 20-е годы пришли необычные ракурсы, подчеркнутая динамичность рисунка, а порой и деформация привычных форм фигур и предметов. Но это тоже был сложный процесс, и не всегда он был прямым заимствованием опыта современных течений живописи — само новое искусство, своеобразие его техники и средств, естественно, вызывали у художников совершенно новые творческие идеи. Однако порой их «новаторство» сводилось всего лишь к изобретательности в сфере изобразительных построений.

Подобные тенденции особенно заметно проявлялись в творчестве таких фотохудожников, как Ласло Моголи-Надь (Германия), Ман Реи (Франция) и др. В конце 20-х — начале 30-х годов нашего века они активно пытались повернуть фотоискусство к формалистическим правлениям творчества. В их работах живая фотография нередко подменялась композициями беспредметными, а истинное творчество — игрой форм, затейливыми сочетаниями линий и светотени или утрированными перспективными построениями. Однако подобные поиски не всегда оказывались бесплодными для общего развития фотографии. Особенно энергично разрабатывая изобразительный ряд, фотохудожники помогали молодому искусству становиться самостоятельным направлением, осознавали и развивали его собственные изобразительные средства.

Это направление поисков в советской фотографии неизменно связывается с именем фотографа и художника Александра Родченко (1891-1956). В истории фотоискусства этот художник остался смелым искателем, подлинным новатором, для его творчества характерны необычные точки съемки, эффектные ракурсы, поиски динамичных композиционных форм. Порой это были крайности, граничившие с решениями чисто формалистическими. «Но редко художнику изменяло чувство меры, он своими снимками давал возможность как бы по-новому, свежо увидеть знакомое», — пишет об А. Родченко известный историк фотографии С.А. Морозов[2]. А еще более важно то, что А.М. Родченко всегда остро откликался на новые социальные явления в жизни молодой Страны Советов и в своих произведениях говорил об этом языком передового современного фотоискусства. К тому же прочные и прямые связи фотоискусства с жизнью, его документальная сущность, воспроизведение на снимках конкретных событий, явлений, людей, как правило, удерживали фотоискусство на прогрессивных, реалистических позициях.

Значительный вклад в развитие советского фотоискусства, реалистического фотопортрета, в частности, внесли известные фотохудожники М.С. Наппельбаум (1869 1958) и А.П. Штеренберг (1894-1979), творчество которых отмечено поисками образных решений, созданием портретов, глубоко раскрывающих характеры, индивидуальность фотографируемых людей.

Документальная сущность фотографии и развитие фоторепортажа

В процессе развития фотоискусство все дальше отходило от заимствований и подражаний, его произведения приобретали самостоятельность и неповторимость содержания и формы. Утвердились специфические изобразительные средства и приемы,

---

[2] Морозов С.А. Искусство видеть. М., 1963. С. 127.

особый образный строй, свойственный только произведениям фотографии. Одновременно формировались принципы художественных решений, основанные на документальной сущности фотографии; во многих жанрах раскрылась ее публицистическая сила.

Дальнейшее становление художественной фотографии и ее специфики связано с расширением сети иллюстрированных изданий и средств массовой информации, с развитием одного из важнейших ее разделов — фоторепортажа, который, ярко демонстрируя особую достоверность и убедительность изображений, оказал существенное влияние на многие жанры фотоискусства.

В историю фотографии вошло творчество русских и советских фоторепортеров: Карла, Александра и Виктора Буллов, А. Савельева, П. Новицкого, Я. Штейнберга, А. Дорна и многих других, снимавших хронику событий Октября 1917 г., и имена П. Оцупа и М. Наппельбаума — авторов прекрасных фотопортретов вождя революции В.И. Ленина. В то время многие из хроникальных снимков были лишь оперативным репортажем, фотодокументами, но с течением времени они приобрели значение свидетельства времени, стали волнующими картинами эпохи, незабываемых дней Октября.

В дальнейшем фоторепортаж составил особый раздел фотографии и новую отрасль журналистики — фотожурналистику. Но в этой же сфере неоспоримой достоверности репортажных снимков, достоверности, которая является главной специфической особенностью фотографии в целом, стали рождаться произведения, составившие новый жанр фотоискусства. Как объясняется этот феномен обращения документа в образ?

Действительно, для получения фотоизображения необходимо, чтобы снимаемый объект в момент съемки находился непосредственно перед фотоаппаратом, в поле зрения его объектива. Фигуры и предметы на снимке будут переданы в соотношениях и взаимосвязи, в точности соответствующих их действительному положению в предметном пространстве. Так возникает документально точное фотоизображение. Художественность будущего снимка, его правдивость, выразительность, эмоциональность решающим образом зависят от того, *что именно документируется* в момент съемки.

Иначе говоря, творческий процесс создания художественного снимка ставит акцент на точнейшем отборе материала съемки, заполняющего картинную плоскость снимка. И если фотограф при выборе темы, сюжета, момента в развитии события, точки съемки, ракурса рисунка светотени и пр. руководствуется осознанной идеей, проявляет аналитический подход к явлениям и художественную одаренность, осмысливает жизненный материал, событие или явление действительности, то в зафиксированном им на снимке моменте, т. е. в единичном, частном, в фотографической картине обязательно проступает общее, характерное, типическое, иными словами — намечается путь к созданию художественного образа. Художественная обобщенность, образность, эмоциональность, изобразительная законченность стали непременными качествами лучших репортажных снимков. Они-то и составили новый жанр советского и мирового фотоискусства — жанр, который условно можно назвать «художественным фоторепортажем».

В годы первых пятилеток начали свою деятельность и плодотворно работали советские фотожурналисты А. Шайхет, Д. Дебабов, Б. Игнатович, М. Альперт, С. Фридлянд, Б. Кудояров, И. Шагин, Г. Зельма, К. Лишко и многие другие. Их творчество высоко подняло репортажный раздел фотографии, лучшие их работы вышли на уровень искусства. Репортаж в целом в эти годы составил центральную линию развития советской фотографии. Фоторепортаж достойно служил печати в годы Великой Отечественной войны и стал не только ее пламенной летописью, но лучшими своими работами вышел на передний край фотоискусства по образной силе, идейно-тематической и гражданственной масштабности, да и по изобразительной интерпретации произведений. Они составили новый жанр современного фотоискусства.

В становлении искусства фоторепортажа особо должна быть отмечена творческая деятельность французского фотографа Анри Картье-Брессона (род. в 1908 г.), еще в 30-х годах почувствовавшего силу прямой репортажной съемки и оценившего значение точно

уловленного и зафиксированного момента. Этого мастера меньше всего интересует внешний блеск, формальная яркость снимка, хотя работы его всегда точны по композиции, выразительны по рисунку. Он создает проникновенные картины жизни простых людей, он углублен во внутренний мир человека. Это огромное достоинство его творчества, но здесь же коренится и некоторая его ограниченность: порой все свое внимание автор отдает индивидуальному в человеке, частностям, не всегда достигая крупных социальных обобщений и выводов.

Появляются имена Доротти Ланг (1895-1966, США), чьи снимки — взволнованный рассказ о человеке, на котором отразилась вся тяжесть кризисных явлений капиталистического строя; Робера Капы (1913-1954) — «сражающегося репортера», как его называли, с его главной темой протеста против военного психоза, жестоких войн.

Искусство итальянского неореализма, его классические кинематографические образцы в послевоенные годы не могли не увлечь за собой и фотографию. В центре внимания мастеров фотоискусства Италии в эти годы — люди труда, их нелегкая судьба, жестокая борьба за право на труд, за человеческое достоинство, за право на самое жизнь. Стилистика итальянского фотоискусства прочно основывается на убедительности документальных съемок.

Этот очерк истории фотоискусства можно и нужно было бы продолжить. Детальное и пристальное изучение истории необходимо каждому, кто профессионально занимается фотографией, ибо история дает объективный материал для исследования и разработки теории, которая, в свою очередь, направляет творческую практику. Но цель данной главы — не подробное и полное изложение истории фотографии, которой посвящены прекрасные книги С.А. Морозова и Л.Ф. Волкова-Ланнита, а вооружение учащихся тем фактическим материалом, который позволит им уловить общую тенденцию развития фотоискусства и становление его специфики.

Теперь становится ясно, как с течением времени определялась главная специфическая особенность современного фотоискусства, заключающаяся в документальности, неоспоримой достоверности фотоизображений. Органичной для процесса создания фотокартин становится методика, которая получила название репортажной. Здесь талант и мастерство направляют автора на поиски художественного содержания и живописной формы будущего произведения непосредственно в жизни в развитии действия, становлении характера. Но несмотря на то что эта методика работы наиболее полно соответствует самой сущности фотографии и вытекает из нее, она в известной степени — будущее фотоискусства.

Сегодня же параллельно с основной репортажной линией создания фотоснимков существует и приносит авторам немалый успех использование так называемой «постановки», т. е. предварительной организации и подготовки намеченного для фотографирования объекта. Известны, например, такого рода портреты, выполненные в специальных студиях, где для портретируемого человека отыскиваются характерные и выразительные поза, жест, направление взгляда, выстраивается как бы «драматургическая линия портрета». Тщательно оттачивается композиционная форма снимка, иногда в кадр специально вводятся предметы обстановки и реквизита. Разрабатывается схема света, с помощью осветительных приборов строится светотеневой или светотональный рисунок, закладывается светлая или темная тональность снимка и пр. К этой группе снимков, в частности, может быть отнесен и *профессиональный портрет* , над которым в дальнейшем предстоит работать учащимся.

Известны также пейзажи, где художественный эффект усиливается дополнительным впечатыванием облаков, разрядов молний и т.д. или усложненным позитивным процессом — способами изогелии, соляризации и пр.

Однако и в работах этого рода с течением времени все более и более проявляются фотографические свобода и динамика композиционных форм, живость и непосредственность действия, уводящие постановочную фотографию от статики, манерности, надуманности, ложной красивости. Так в ходе исторического развития фотоискусства смыкаются и

обогащают друг друга две существующие в нем линии и ясно проступает его основное направление, которое сегодня условно называется «репортажным» по аналогии с репортажем в узком значении этого термина.

Выше уже говорилось о заметном влиянии живописи на раннее фотоискусство. Аналогии отчетливо сказывались на характере рисунка изображения, на стилистике изобразительных решений. Но на этом они не кончились, а привели к тому, что фотоискусство сначала приняло также традиционные классические жанры изобразительного искусства: последовательно возникли фотопортрет, фотопейзаж, жанровая фотография, натюрморт фотоэтюд.

Однако и здесь проявилась очевидная тенденция сближения фотоискусства с жизнью, что привело к рождению новых жанров, опять-таки связанных с репортажным направлением творчества с выходом фотографии в гущу событий, на передний край жизни. К этим новым жанрам следует отнести прежде всего снимки (сначала, правда, редкие, единичные), появляющиеся в области репортажной, событийной и информационной фотографии. Это особые, выделяющиеся из общего потока работы: они несут в себе все признаки публицистического репортажа, но как бы выходят за его пределы, оставаясь документом времени и параллельно приобретая свойства художественной фотографии. В этих снимках есть сила обобщения, типизации, они эмоциональны, изобразительно закончены. Из-за неразработанности терминологии этот жанр современного фотоискусства пока тоже называется фоторепортажем, поскольку и по материалу, и по методике съемки, да и по стилистике изобразительных решений обычные репортажные снимки и те из них, которые выходят в сферу искусства и составляют новый его жанр, весьма близки.

Классические жанры живут в фотоискусстве и сегодня. Однако с течением времени они также развивались, усложнялись и окрашивались специфическими для фотографии особенностями, испытывая на себе явное влияние фоторепортажа, его документальной силы, его достоверности и динамичности.

Сегодня фотоискусство предстает перед нами как многожанровое, разносторонне отражающее жизнь, разнообразное по видам и творческим почеркам. С равным правом в нем существуют, дополняя и обогащая друг друга, широкие репортажные картины действительности, посвященные событиям международного масштаба, имеющие громадное социальное значение, и камерные жанровые картины; портрет и натюрморт; пейзаж и фотоэтюд; серии фотоснимков, объединенные одной темой, и фотоочерки, связные фоторассказы. Это свидетельствует о глубоком проникновении фотоискусства в жизнь, о широте охвата различных сторон и явлений действительности. Изобразительные средства фотографии дают фотохудожнику широкие возможности композиционных, световых, тональных, колористических решений.

Таковы тенденции современного фотоискусства, и в лучших его произведениях глубине идейно-тематического содержания всегда соответствует совершенная художественная форма. Советские фотохудожники, вооруженные научным мировоззрением и владеющие методом социалистического реализма, находят яркие, образные решения, повседневно работая над созданием художественной фотолетописи жизни страны, ее мирного строительства, созидательной деятельности советского народа.

Расскажите об открытии фотографии.

Назовите основные этапы развития фотографии и сферы применения ее в жизни современного общества.

Каков вклад в развитие фотографии первых русских фотографов-художников — С. Л. Левицкого, С. А. Лобовикова, А. О. Карелина?

Расскажите о зарождении и развитии художественной фотографии. Каковы специфические особенности этого искусства?

Охарактеризуйте жанр фоторепортажа. Расскажите о его зарождении и развитии, о документальной сущности фотографии.

Глава II
Фотоискусство и его изобразительные средства

Представление о снимке как о картине

Как уже говорилось, когда фотография только осознавала себя искусством и еще не имела собственных традиций, творчество первых фотографов-художников находило опору в законах живописи. Тогда и родилось направление фотоискусства, которое позже теоретики назвали «картинной фотографией». Это направление живо и сегодня. Оно развивается, приобретая новые черты современности, и объединяет такие жанры, как станковый павильонный портрет, натюрморт, классический пейзаж. Многие из этих произведений стали классикой фотоискусства. По тематике, принципам решения смысловых и изобразительных задач, композиционным формам, колориту, живописности они действительно близки к параметрам изобразительного искусства.

Вместе с тем современная фотография в таких ее разделах и видах, как событийная съемка, репортаж, жанровая тематика, давно приобрела собственные, присущие только ей особенности содержания и изобразительных структур. Здесь ничто уже не напоминает классической живописи.

Тем не менее очень важно, чтобы фотограф в своей учебной практике развил свое представление о фотоснимке как о *художественной картине* , а о прямоугольнике видоискателя или матового стекла фотоаппарата — как о *картинной плоскости* , в пределах которой он будет «рисовать», компоновать свою картину-снимок. Термин «картина» применяется здесь, конечно, в специфическом для фотографии смысле. И, разумеется, это не прямая аналогия с изобразительным искусством и не перенос в фотографию его законов и структур. Здесь есть лишь одна параллель: фотограф, как и художник-живописец, не копирует действительность, он творит ее по законам своего искусства.

Это рассуждение ведет к следующему выводу: прежде чем нажать на спусковую кнопку затвора фотоаппарата («щелкнуть затвором»), необходимо проделать серьезную работу по организации материала на картинной плоскости, по созданию четкой конструкции снимка. Рождение выразительного кадра происходит не в краткое мгновение экспонирования светочувствительного материала — оно начинается задолго до того, как будет произведен спуск затвора фотоаппарата. Съемка — вовсе не миг в 1/50 или 1/100 долю секунды. Это процесс иногда довольно короткий, иногда достаточно длительный.

Экспонирование — финал творческого процесса съемки, который найдет свое окончательное завершение при обработке негатива, печатании, отделке отпечатка. До момента экспозиции сделано многое. Главное возникла идея произведения, задумана тема, найден сюжет. Затем определены точки съемки и характер светового рисунка, материал скомпонован в кадровом окне фотоаппарата Наконец, подмечен и схвачен тот решающий, может быть, единственный момент (его иногда называют «моментом истины»), в который сюжет раскрывается с необычайной полнотой и точностью. В событии — это его кульминация, в портрете — характерное выражение лица, выразительный жест. В спортивном снимке — точно пойманная фаза движения, как бы высеченная из непрерывного действия. В пейзаже — порыв ветра, отклонивший ветку дерева, или солнечный блик, неожиданно упавший на желтые листья осенних кленов. Теперь можно нажать спусковую кнопку затвора, Но лучше, конечно, когда фотограф предвидит это световое чудо, ожидает его, будучи уверенным, что оно свершится!

В фотографии и фотоискусстве, во время съемки и при анализе изобразительного решения снимков пользуются профессиональной терминологией. Постараемся раскрыть

смысл некоторых широко применяющихся понятий

Материал, найденный фотографом в жизни, зритель потом увидит на снимке, т. е. на листе фотобумаги определенного формата. Снимок имеет границы, чаще всего очерчивающие некий прямоугольник. Эта рамка заключает в себе пространство, которое фотограф как бы вырезал при съемке из широких просторов пейзажа, интерьера, какого-либо иного объекта. Многое осталось за пределами рамки, а то, что автор снимка считал главным, интересным, сделалось достоянием зрителя. Выбор для съемки именно этой части объекта должен быть мотивированным: здесь находится центр события, характерная часть пейзажа, узловой момент спортивного соревнования и т. д.

Пространство, ограниченное прямоугольной рамкой матового стекла или видоискателя фотоаппарата, чаще всего называют кадром. Кадр (от франц. cadre) в буквальном переводе означает «рама», в переносном — «границы», «окружение». Но в разговорной речи нередко применяется понятие «рамка кадра», и тогда под кадром подразумевается плоскость снимка, очерченное рамкой пространство. В этом случае, следовательно, можно говорить о границах этого пространства т. е. о рамке кадра. Существуют также понятия «поле кадра» и «кадровое пространство». Они означают то же, что и «кадр», — часть пространства, очерченную рамкой видоискателя или матового стекла, фрагмент предметного пространства, который будет воспроизведен на снимке.

Широко распространен еще один термин — «кадрировать». «Этот снимок следует кадрировать справа», — говорят, когда хотят уточнить обрез фотоизображения. Кадрировать — значит устанавливать определенные границы кадра, а также уточнять эти границы, срезать краевые участки изображения, чем исключать из сферы внимания зрителя то, что попало в кадр случайно, например детали и подробности, не существенные для раскрытия содержания и общего рисунка изображения.

В живописи, в учении о перспективе, существует понятие «картинная плоскость». Рассмотрим, что это такое в понимании художников.

Поставим перед собой вертикально и на некотором расстоянии стеклянный прямоугольник или квадрат и начнем рассматривать через него какой-нибудь предмет. Лучи, идущие от предмета, прежде чем попасть в наш глаз, должны будут по пути в определенных точках пересечь плоскость стекла, находящегося между глазом зрителя и видимым предметом. Не меняя своего положения, обведем на стекле тушью или чернилами контуры этого предмета — получится его точное перспективное изображение. Плоскость, на которой нарисовано это изображение, называется *плоскостью картины* или *картинной плоскостью* .

Все это довольно близко к тому, что происходит при получении изображения на матовом стекле фотоаппарата. Ход лучей, правда, иной: «глаз» объектива находится между изображаемым объектом и матовым стеклом («картинной плоскостью»), и рисунок отбрасывается на эту картинную плоскость оптической системой. Но в принципе это та же картина, точное перспективное изображение предмета. Поэтому совершенно правильно, что в фотографии используются термины «картинная плоскость», «плоскость картины», «фотокартина». Это, конечно, обязывает. Представление о снимке как о *фотографической картине* удержит фотографа от поспешной съемки случайных кадров, мобилизует его внимание на создание конструктивно точных снимков, направит на путь поисков художественных решений и превратит механический процесс съемки в процесс творческий.

О матовом стекле фотоаппарата или о листе фотобумаги, подготовленном к печати, следует думать и говорить так же, как художник думает и говорит о холсте, натянутом на подрамник и подготовленном для работы. Но на этом аналогии кончаются. Как уже говорилось, современное фотоискусство ни в чем не повторяет живописи и ничего у нее впрямую не заимствует. Оно самостоятельно и неповторимо, специфично по содержанию, методике создания фотопроизведений, изобразительным и техническим средствам. Но оно не изолировано от общего процесса: фотоискусство живет и развивается в семье всех современных искусств, испытывает на себе их влияние и само влияет на них.

Объект съемки и проблемы его изображения на снимке

Итак, для получения фотографического изображения объекта он в момент съемки должен находиться перед объективом съемочного аппарата, в поле его «зрения». Все детали объекта съемки будут зафиксированы на светочувствительном слое точно в тех соотношениях, в каких они находились в действительности.

С такого рода обстоятельствами не встречается ни один художник ни одного из видов искусства. Поэт, писатель, композитор, живописец, скульптор, прежде чем приступить к окончательному формированию своих творческих замыслов, конечно, обращаются к действительности, наблюдают жизнь, делают наброски, эскизы, зарисовки с натуры. Но вместе с тем при работе над общей композицией произведения художник-живописец, например, имеет возможность размещать отдельные элементы рисунка на полотне картины так, как того требует его замысел: фоном в картине станет тот фрагмент пейзажа, который он выберет из множества предварительных эскизов; персонажи займут на картинной плоскости то место, которое он им определит; изобразительный акцент будет создан на сюжетном центре картины. А предварительно сделанные натурные зарисовки служат для художника исходным материалом, из которого и вырастает законченная композиция, раскрывающая во всей полноте и глубине идею и содержание художественного произведения.

Методика работы фотографа совершенно иная: он фиксирует то, на что направлен и что в данный момент «видит» объектив. Эта специфическая особенность искусства фотографии, неся в себе определенные ограничения, одновременно обусловливает важнейшее: именно в том, что изображаемое непременно находится в момент съемки перед объективом, и лежит основа *документальности* , одной из наиболее сильных сторон фотографии. Именно документальность фотографии вызывает у зрителя такое глубокое к ней доверие и делает особенно интересными многие фотографические картины.

Казалось бы, в этих условиях творческий процесс неизмеримо упрощается. И действительно, человек неопытный, почувствовав потенциальные возможности процесса фотографирования, но не продумав их до конца, все передоверяет технике, объективу в частности, и, направив его на выбранный для съемки объект, нажимает спусковую кнопку затвора. Он уверен: то, что его заинтересовало и порадовало в жизни — солнечное утро, цветущая ветка яблони или яркая листва осеннего клена, — автоматически воспроизведется на пленке, а затем и на снимке. Но сколько же разочарований поджидает на этом неверном пути такого доверчивого фотографа! Сколько раз лужайка, покрытая цветами и залитая солнечным светом, на снимке становилась невыразительной серой плоскостью! А наполненная воздухом и светом березовая роща превращалась в ряд унылых вертикальных стволов деревьев, которыми оказывалась плотно забитой вся картинная плоскость снимка!

Что же здесь происходило, в чем корень этих ошибок? Ошибки объясняются серьезным различием непосредственного восприятия картины действительности и фотографическим ее воспроизведением.

Прежде всего действительный мир *трехмерен* . Фигуры и предметы имеют три измерения, они объемны и находятся в пространстве также трехмерном. А фотограф изображает этот мир с его объемами и пространствами на картинной *плоскости* снимка, имеющей всего два измерения — высоту и ширину. Третья координата — глубина пространства — впрямую на снимке не передается. Возникает проблема создания иллюзии пространства, объемов, рельефов, фактур.



Фото 3. Д.А. Носовский. «Солнце, воздух и вода...»

Восприятию этих характеристик действительного мира в жизни нам помогает бинокулярность зрения: мы видим объект одновременно как бы с двух точек — правым и левым глазом, и это порождает эффект стереоскопичности. Фотоизображение рисуется объективом с одной точки (за исключением стереоскопической фотографии). Значит, нужно искать приемы и средства, которые помогли бы сохранить на снимке эту важную для правдивости фотоизображения иллюзию стереоскопичности.

Рассматривая какой-либо объект или явление — пейзаж, спортивное соревнование, человека, окруженного другими людьми, мы можем составить себе представление об общем характере происходящего или сосредоточить внимание на чем-то частном, характерном — на важной детали, на определенном человеке в толпе, например объектив фотоаппарата, если неопытный фотограф не умеет выбрать из множества деталей изображения наиболее интересную и важную, бесстрастно фиксирует все, что попадает в поле его зрения, и одинаково подробно запечатлевает на снимке главное и второстепенное, необходимое и случайное. Следовательно, нужно найти и использовать способы, которые помогут фотографу создать акцент на главном в кадре.

Наблюдая за развитием какого-либо события, мы можем сосредоточить внимание на его сюжетном центре и, используя удивительное свойство нашего глаза — аккомодацию[3],

---

[3] Аккомодация (от лат. accomodatio — приспособление, приноровление). Аккомодация глаза —

четко увидеть главное, исключив из внимания фигуры и предметы, находящиеся ближе или дальше интересующего нас участка. Мы можем также уточнить детали и подробности, изменяя точку зрения, перемещаясь в пространстве, приближаясь к объекту наблюдения или удаляясь от него. Нередко, рассматривая объект, мы как бы панорамируем его, оглядываем, поворачивая голову вправо и влево. Впрямую такие впечатления невозможно получить от одного фотоизображения, от единичного кадра. Однако и эти потери должны быть по возможности компенсированы приемами композиционного построения кадра, и он должен дать зрителю, не видевшему самого события и знакомящемуся с материалом по фотоизображению, столь же полную информацию, как и сам жизненный материал. А может быть, и еще полнее, поскольку снимок содержит в себе и авторский к событию комментарий.

Возникает еще одна проблема. Почти каждый снимок (исключая разве что натюрморт) насыщен движением в том или ином его виде. Движением проникнуты репортажные снимки... Струится ручей, склоняются под ветром ветви деревьев в пейзаже... Внутренней динамикой полны портретные работы... Движение, как известно, развивается во времени. А на фотографии оказывается запечатленным лишь краткий миг этого времени и движения, так как снимок делается с экспозицией, порой измеряющейся десятыми и сотыми долями секунды. По такому краткому мгновению каждому рассматривающему снимок приходится составлять представление о движении в целом. Это обязывает фотографа к изысканию способов построения динамичных изображений, в которых непременно сохраняется иллюзия движения с его временной характеристикой.

Особые требования возникают в этом ряду и к характеру светового рисунка изображения. Глаз человека имеет счастливое свойство адаптироваться[4] к уровню освещенности: рассматривая ярко освещенные участки объекта, он автоматически снижает свою светочувствительность, отверстие зрачка сужается, он как бы диафрагмируется, и мы прекрасно различаем детали в ярких светах. При разглядывании неосвещенных, теневых участков зрачок расширяется, светочувствительность глаза автоматически повышается, и становятся отчетливо видны детали в тенях. Естественно, что объектив фотоаппарата и фотоматериал обладающий определенной фотографической широтой, не в состоянии воспроизвести слишком высокий контраст освещения: при экспозиции по светам теряются детали в тенях, так как тени попадают в область недодержек, а при экспозиции по теням света оказываются передержанными и тоже теряют детали. Специфика фотопроцессов предъявляет особые требования к характеру освещения объекта.

Наконец, следует заметить, что, наблюдая какой-либо объект в жизни, например любуясь пейзажем, мы смотрим на картину природы не со стороны, а находимся в прямом и непосредственном окружении природы, воспринимаем ее всеми органами чувств. Одновременно с чисто зрительным восприятием пейзажа слышим пение птиц и шум листвы, чувствуем теплоту солнечных лучей и свежесть ветра, запах трав и цветов. Сколько потерь при передаче пейзажа на фотографическом снимке предстоит нам компенсировать! Снимок может и должен сохранить всю полноту картины природы, создать для зрителя так называемый «эффект присутствия». Но здесь необходимо подлинно художественное мастерство.

Всему этому следует учиться. Фотографическая съемка в ее полном и глубоком понимании — дело совсем не простое, а создание художественного произведения в фотографии так же сложно, как и в любом другом виде искусства. И удачи здесь так же редки, как у каждого художника, в каком бы виде искусства он ни работал.

Итак, фотографировать событие, пейзажный мотив, группу людей, человека или любой другой объект — не значит бездумно повторять на снимке внешний рисунок всего, что

приспособление к ясному видению предметов, находящихся на различных расстояниях.

[4] Адаптация (от лат. adaptatio — прилаживание, приноровление) — изменение чувствительности глаза при изменении уровня освещенности объекта.

случайно попало в поле зрения объектива съемочного аппарата. Творчество фотографа связано с его пониманием действительности, с его мировоззрением и неизбежно приобретает личностные черты. А для того чтобы фотоизображение стало подлинной картиной действительности, послужило для зрителя источником познания, дало ему эстетическое удовлетворение и вызвало эмоциональный отклик, фотографу необходимо не только впрямую повторить объект на снимке, но и передать впечатление от увиденного. При этом придется искать пути для компенсации тех потерь, о которых говорилось выше. Многое решает здесь точное и выразительное построение рисунка изображения, исключение из кадра всего лишнего, создание акцента на главном объекте, гармоничное размещение элементов рисунка в пределах рамки кадра и т. д. Закономерности, по которым строится фотографический снимок, объединяются общим понятием «композиция кадра».

Понятие «композиция кадра»

Термин «композиция» переводится с латинского как «сочинение, составление, соединение, связь», т. е. имеется в виду продуманное построение изображения, нахождение соотношения отдельных его частей и компонентов, образующих в конечном итоге единое целое — завершенное и законченное по линейному, световому и тональному строю фотографическое изображение.

Под композицией следует понимать всю систему рисунка, весь изобразительный строй снимка, созданный художником для достижения четкости и выразительности художественной формы и раскрытия идейно-тематического содержания картины. Композиция в таком широком понимании есть сочетание всех элементов сюжета и рисунка в фотоснимке с учетом смысловых нагрузок на отдельные компоненты кадра-картины. Композиционный рисунок определяется размещением фигур и предметов на картинной плоскости, характером и направлением происходящего в кадре движения, расположением основных линий и свето-тональных масс, ритмическими повторами, элементами перспективы и пр. Работа над композицией кадра приводит все эти элементы в определенную гармоническую систему, делает ясным и четким рисунок изображения, через который и выражается с необходимой полнотой содержание картины.

Примером точно скомпонованного снимка может служить фото 3. Здесь линейный рисунок кадра образован ритмически повторяющимися и очерченными контровым светом металлическими полосами ограды на переднем плане, силуэтом моста в глубине, линией инверсионного следа самолета в верхней части кадра. Есть своя линейная структура и на фото 4. Но на этот раз композиционное решение кадра держится в основном на тональной палитре.

Замысел изобразительного решения снимка определяется его идейно-тематическим содержанием, именно от него зависит характер художественной формы кадра. И поэтому автору каждый раз приходится решать все новые и новые изобразительные задачи, всякий раз находить иные композиционные и световые решения. Этим и объясняются разнообразие и оригинальность фотографических композиций, индивидуальность творческих почерков мастеров фотографии.

Тематика фотографических снимков чрезвычайно разнообразна, как различны и материал, входящий в кадр, и конкретные условия съемки. Например, крайне неоднородны схемы света, применяемые при портретной съемке. Эта съемка предполагает прежде всего сохранение и передачу на снимке облика человека в неповторимой индивидуальности его внешних черт и внутреннего состояния. А так как изобразительная характеристика главным образом зависит от освещения, портретная съемка требует вдумчивого отношения к построению схемы света, с наибольшей полнотой выявляющей пластику лица человека и его характер.

В портретной съемке большую роль играет соотношение светового, тонального,

цветового и оптического рисунка главного объекта изображения и фона. Нередко мы встречаем такое решение проблемы: портретируемый человек изображается в четкой светотени, при полной резкости оптического рисунка, а фон делается более мягким по рисунку светотени, размытым и нерезким.



Фото 4. А. Носовский. «Зима с оттепелями»

Но такой прием используется далеко не всегда: в портрете фон может быть резким, определенным, богатым деталями и подробностями. Подобные решения часто встречаются в

так называемом производственном портрете, где важен показ окружения, обстановки, где среда используется для более подробной профессиональной и социальной характеристики человека.

И если это так, то в какой же форме могут быть изложены вопросы композиции, светового, тонального, колористическою решения снимка? Очевидно, что категорические рекомендации, жесткие правила, носящие характер рецептов, здесь неприемлемы. Например, нельзя рекомендовать объектив с определенным фокусным расстоянием как наилучший для всех видов съемки. Короткофокусный объектив позволяющий вести съемку с близких расстояний и в связи с этим обусловливающий подчеркнутые линейные сходы в кадре, дает хороший результат при съемке в интерьерах. Длиннофокусный объектив удовлетворяет требованиям портретной съемки. Объективы с фокусными расстояниями 300, 500 мм и более, позволяющие снимать с достаточно отдаленных точек и при этом получать нужную крупность плана, открывают интересные возможности фотографу-натуралисту, а также широко применяются в современных спортивных съемках и т. д. Следовательно, рассмотрение вопросов композиции не может быть сведено к точному перечню постоянно действующих правил, гарантирующих автору успех. Этот путь неизбежно привел бы к рецептурному изложению вопроса, а в конечном итоге — к появлению стандартизованной продукции, к потоку однотипных снимков, к штампу.

Рассмотрение фотокомпозиции для фотографов должно начинаться прежде всего с изучения *общих теоретических основ* , знание которых — необходимая база для практической деятельности фотографа. Эти знания помогают мастеру найти те формы выражения творческих замыслов, которые делают снимок жизненно правдивым, изобразительно законченным. В то же время они оставляют место для проявления индивидуальности мастера, своеобразия и оригинальности его творчества.

В то же время фотокомпозиции достаточно конкретны и связаны с изобразительными приемами и техническими средствами фотографии, так как именно с их помощью строится композиция снимка. Здесь нельзя ограничиться общими положениями, хотя вначале может показаться, что только они открывают достаточный простор для творчества, а более конкретные и определенные рекомендации лишают фотографа непосредственности в восприятии действительности, связывают его творческое воображение.

Это, конечно, не так. Знание основных принципов построения фотокартины не может заменить собой ни воображения автора, ни живости рисунка, так же как знание принципов композиционного решения кадра само по себе отнюдь не гарантирует получения хорошего снимка. Эти знания лишь помогают оформлению и выражению авторских замыслов, дают возможность легче преодолевать трудности начальных этапов творчества передают опыт предшественников и освобождают от поисков того, что уже давно найдено и освоено в творческой практике.

Зная все возможности фотографической палитры, изобразительные средства и приемы построения кадра-картины, фотограф свободен в их выборе и использует, естественно, только те из них, которые необходимы ему в данном конкретном случае. Композиционные структуры могут варьироваться в самых широких пределах и конкретизируются лишь в процессе творческой практики: каждая новая тема, новый сюжет и материал и, что очень важно, отношение к этому материалу фотографа подсказывают ему и особые точки съемки, и ракурс, и перспективные построения, и световой рисунок. Так что в композиционном творчестве огромное значение приобретает личный практический опыт фотографа.

Заметим, что в процессе творческих поисков фотограф-художник нередко находит решение, которое становится исключением из общих классических правил, а вместе с тем содержание изображения раскрывается с удивительной силой, снимок запоминается, получает общее признание. Значит ли это, что изучение общих правил композиции теряет свой смысл? Нет, конечно. Такие исключения скорее подтверждают необходимость изучения и точного знания основ композиционного творчества. Ведь для того, чтобы знать, какой эффект даст отступление от известной закономерности, нужно хорошо ее понимать и

предвидеть, к какому конечному результату приведет этот путь.

Изобразительные средства фотографии

Системы изобразительных средств фотографии многообразны. Но, несомненно, среди главных из них следует назвать *линейную композицию* снимка — геометрию кадра, его линейное построение. Линейная композиция — это вся архитектоника снимка: ход и ритм основных композиционных линий; направление происходящего в кадре движения, его воображаемая линия; очертания и формы светотени; перспектива изображения.

Линейная композиция — это комплексное изобразительное средство, которое реализуется с помощью многочисленных изобразительных и технических приемов. Линейный рисунок, как мы увидим несколько позднее, во многом зависит от выбранного направления съемки, от угла, под которым объектив направлен на снимаемый объект, от расстояний до ближних и дальних участков объекта и использованного при съемке объектива и т. д. Все эти условия съемки определяет фотограф, и от него, следовательно, полностью зависит конечный результат — удачный или неудачный, выразительный или вялый рисунок кадра.

Другое столь же активное изобразительное средство фотографии — *свет, световой рисунок* , найденный в природе или специально построенный с помощью осветительных приборов, применяемых при фотосъемке.

Световое решение снимка при натурных съемках зависит от выбора характера реального эффекта освещения и меняется в зависимости от того, когда фотографируется объект — рано утром, в полдень, в сумерки или ночью. Реальные эффекты освещения крайне разнообразны, и дело фотографа найти световые условия, наиболее благоприятные для изображения данного объекта. Так, архитектурная съемка, как правило, требует энергичного направленного света, выявляющего объемы, рельефы, архитектурные детали. В пейзажах с водой часто используется контровое направление света, хорошо рисующее блестящую водную поверхность и ее фактуру.

Фотограф может также выбрать направление съемки по отношению к направлению основного светового потока, от этого тоже во многом будет зависеть характер светового решения снимка, как мы увидим дальше.

При съемке с осветительными приборами эффект освещения специально создается фотографом, и здесь он получает еще большую свободу в создании светового рисунка кадра. Работая со светом, фотограф добивается правдивого и выразительного решения темы, живописного рисунка изображения, задуманной изобразительной трактовки материала.

Назовем еще одно важнейшее изобразительное средство фотографии — *тональный рисунок* кадра. Известно, что черно-белое фотографическое изображение образуется сочетанием ахроматических тонов различной плотности. У неумелого фотографа это тончайшее средство нередко остается неиспользованным, и тогда различные тона размещаются в кадре в самых случайных сочетаниях, снимок становится пестрым, перегруженным деталями. Но у фотографа, владеющего изобразительной палитрой, тона приводятся в определенную систему и снимки приобретают четкость, тональную стройность, поэтичность.

Добиться стройного тонального решения снимка не просто, его единая тональность складывается во всех звеньях фотографического процесса — от съемки до печати и отделки отпечатка — и зависит от многих факторов. Прежде всего — от цветовой и тональной характеристик выбранного или специально подготовленного для съемки объекта, от его цветов и тонов. Решающее влияние на конечный результат окажут характер освещения, формы, пропорции и контрасты светотени. Например, чем больше места в кадре занимают теневые участки, тем, естественно, более темная тональность кадра возникает в конечном итоге. И наоборот, мягкое рассеянное освещение становится основой решения снимка в

общей светлой тональности.

Скажутся на тональности фотоизображения использованные при съемке светофильтры, сетки, диффузионы и другие насадки на объектив съемочного аппарата. Имеют значение особенности негативных и позитивных фотоматериалов, негативный и позитивный процессы.

Тональное решение снимка, разумеется, не самоцель, оно находится в тесном единстве с содержанием, в полной от него зависимости и используется фотографом для художественного решения темы.

Зрителям, рассматривающим черно-белый фотоснимок, приходится мириться с серьезной условностью: яркие краски природы на снимке воспроизводятся бесцветной гаммой черно-белых тонов. И хотя к этим условным изображениям привыкли, оценили и полюбили их за строгость тонального рисунка, за своеобразие ахроматической гаммы все же изобретение цветной фотографии, снявшей эту условность, произвело настоящую революцию в фотоискусстве и изобразительном творчестве.

На смену тональному решению снимка пришло новое изобразительное средство — *колорит* фотоизображения. Понятие «колорит» фотография заимствовала у живописи, где оно означает характер взаимосвязи всех цветовых элементов картины, согласованность цветов и их оттенков. Внешнее выражение колорита — живописность и красочность цветовых сочетаний. Но смысл колористических решений в их использовании для выражения содержания и главной авторской мысли.



Фото 5. А. Свинкин. «Веселая сказка»

Такова система изобразительных средств фотоискусства. Будем помнить также, что кроме них у фотографа существует и система средств *технических.* В элементарной, протокольной фотографии эти средства выполняют простейшие функции: с их помощью получают технически грамотные снимки, резкие по оптическому рисунку, правильно проэкспонированные, с проработанными светами и тенями и пр. При вдумчивом использовании технические средства расширяют творческие возможности фотографа. Ведь в фотографии любой самый тонкий и сложный творческий замысел реализуется рядом не только изобразительных средств, но и технических приемов. Например, получение резкого изображения — чисто технический прием, известный каждому начинающему фотографу с первых его шагов. Но позже этот прием расширяет свои функции и становится средством *композиционной разработки кадра* .

Примером удачно найденного автором сочетания резких и нерезких элементов кадра может служить фото 5: здесь резким дан только главный объект изображения, он и привлекает внимание зрителя прежде всего. Второстепенные элементы композиции смягчены растушеваны и не мешают восприятию сюжетного центра.

Определите понятия «кадр», «кадрирование», «композиция кадра».

Какими изобразительными средствами пользуется фотограф при композиционном решении снимка?

Что понимается под линейной композицией кадра, световым и тональным его решением?

Глава III
Построение изображения на картинной плоскости

Понятие «крупность плана»

Рассмотрим систему конкретных приемов построения снимка в той последовательности, в какой обычно фотограф решает эти задачи в своей практической деятельности, в процессе съемки.

Композиционное решение снимка, т. е. распределение материала в рамке кадра, заполнение картинной плоскости, размещение фигур и предметов в видоискателе или на матовом стекле фотоаппарата (а в конечном итоге — на снимке), можно осуществить при фотосъемке двумя способами. Можно перед съемкой организовать и скомпоновать объект перед объективом, в предметном пространстве, контролируя положение предметов по видоискателю (или матовому стеклу), расставить их так, чтобы в кадре образовался нужный законченный рисунок. Именно так снимается натюрморт. Работая над портретом, можно найти характерную позу, поворот головы, направление взгляда фотографируемого, дополнить композицию деталями фона, ввести в кадр предметы обстановки и т. п. Так снимается павильонный портрет, и композиция кадра здесь также закладывается в предметном пространстве. Иначе говоря, в этих случаях компонуется сам объект съемки.

Но есть и другой путь, который позволяет фотографу добиться задуманного композиционного решения, не вторгаясь в предметное пространство и не подгоняя жизненный материал под свои композиционные замыслы. Известно, что общая композиция кадра во многом зависит от точки зрения на объект, от места установки фотоаппарата, или, как принято говорить, от точки съемки. Именно точка съемки определяет размещение в кадре элементов композиции, их взаимосвязи, проекцию на определенные участки фона.

Решение композиционных задач путем выбора точки съемки наиболее распространенный способ в фотографии. Даже условия событийной, хроникальной съемки, в каком бы жестком режиме времени она ни протекала, оставляют для фотографа возможность выбора точки съемки, в то время как другие выразительные средства, например световой рисунок, тональное или колористическое построение картины, в этих условиях могут остаться неиспользованными.

Выбирая точку съемки, фотограф находит такое место для установки фотоаппарата и такое его положение по отношению к объекту, при которых событие или любой другой выбранный для съемки объект наиболее правдиво, выразительно, впечатляюще воспроизводится на фотографии. Положение всякой точки и пространстве определяется тремя ее координатами. Для точки съемки этими координатами являются ее удаленность от объекта, т. е. расстояние, с которого ведется съемка; высота установки фотоаппарата;

направление съемки, т. е. смещение фотоаппарата в сторону от его центрального положения, или сама эта центральная позиция фотоаппарата.

Какие же возможности дает изменение каждой из этих координат точки съемки, какие особенности приобретает композиционный рисунок снимков, сделанных с различных, расстояний, с верхних, нижних и нормальных точек, центральных и боковых? Для ясности последовательно будем менять только одну из трех координат, оставляя две другие неизменными.

Приближение точки съемки или удаление от снимаемого объекта дает прежде всего возможность изменить масштаб изображения, который увеличивается с приближением точки съемки к объекту и уменьшается с увеличением расстояния между точками установки фотоаппарата и снимаемым объектом. Таким образом, выбор расстояния, с которого будет вестись съемка, зависит от желаемой крупности изображения, или, как обычно говорят, «крупности плана».

Установив фотоаппарат на том или ином расстоянии, фотограф определит пространство, которое очертит рамка кадра при данном фокусном расстоянии объектива. Одновременно будет осуществлен и отбор материала, который войдет в кадр. Теперь зритель увидит на снимке фрагмент пространства пейзаж или какой-то его мотив; массовую сцену или часть развертывающегося перед аппаратом действия; человека во весь рост или только его лицо. Казалось бы, подход к снимаемому объекту или удаление от него самое простое действие фотографа. Но при этом решаются важнейшие смысловые и изобразительные задачи. Вот почему прием определения крупности плана требует внимательного изучения и сознательного применения при съемке.

По существу с выбора крупности плана начинается формирование кадра-картины, закладываются основы будущего композиционного рисунка снимка.

Итак, расстоянием от точки съемки до снимаемого объекта при объективе данного фокусного расстояния и при данном поле изображения определяются пространство, охватываемое углом зрения объектива, и масштаб изображения, или крупность плана.

Существует деление кадров на *общие, средние, крупные* и *сверхкрупные планы* . Последние иногда называют *деталью* или *фрагментом* . Такое деление основывается на различных масштабах, в которых изображаются фигуры, предметы, происходящее действие. Каждый из планов имеет свои возможности и ограничения и, следовательно, свое назначение в фотографии.

Общим планом принято называть кадр, снятый с отдаленной точки, охватывающий значительные пространства и показывающий объект съемки в целом, его общий вид. Эта крупность плана часто при меняется при съемке пейзажа, архитектурных сооружений, заводских цехов, полевых работ. Это могут быть также снимки событий, занимающих большие пространства, демонстраций, митингов и т. п.

Оговорим, что подобные по крупности планы могут быть получены при съемке и с более близких точек, если съемка ведется объективами с малыми фокусными расстояниями и широкими углами трения. Но о влиянии объектива и его характеристик на композиционный рисунок кадра речь пойдет ниже.

Общий план, показывая весь объект съемки, дает зрителю возможность хорошо ознакомиться с ним в целом — с его характером, рисунком, с размещением в пространстве отдельных элементов и их соотношением, с движением и взаимодействием людей, их групп и пр. Таким образом, общий план дает зрителю информацию, представление о целом и в этом смысле обладает богатейшими возможностями. Но эта крупность имеет и свои ограничения: ясно и четко показывая общее, целое, такой снимок не в состоянии передать частности, детали, порой очень важные и интересные.



Фото 6. Дм. Бальтерманц. «Красная площадь»

Примером классического построения снимка общим планом служит работа известного мастера советской фотографии Дм. Бальтерманца «Красная площадь» (фото 6). Общий план не только раскрывает зрителю просторы главной площади столицы и страны, показывает их архитектурные памятники, но и открывает глубокую перспективу города, его видимые в отдалении современные сооружения. В сопоставлении переднего плана, который дается в четких, насыщенных тонах, и мягкой, тонущей в воздушной дымке глубины кадра рождается ощущение хода времени, исторического пути, пройденного Советской страной. Снимок интересно рассматривать, он богат подробностями. Мы видим Мавзолей В.И. Ленина, на фоне светлого неба четко выделяются кремлевские звезды, как будто бы слышен бой курантов Спасской башни... Вот что дают отдаленная точка съемки и удачно снятый общий план!

Но есть у него, как уже говорилось, и свои ограничения. Например, в просторах общего плана человек, имеющий крайне малый масштаб изображения, начинает теряться, ускользать из сферы внимания зрителя. В общей композиции снимка люди, даже изображенные в малых масштабах, имеют, конечно, существенное значение: они насыщают кадр движением, вносят в изображение ощущение жизни. В изобразительном ряде они приобретают также значение масштабного соизмерителя, который помогает зрителю вынести правильное суждение о размерах зданий, протяженности улиц.

Если перед фотографом стоит другая цель, если ему нужно показать на снимке конкретного человека, со всеми его индивидуальными особенностями и характерными чертами, то он использует другую крупность плана и прежде всего так называемый средний план. Средний план показывает объект с более близкого расстояния, в более крупном масштабе, тем самым он приближает зрителя к происходящему и потому способен остановить его внимание на конкретном человеке или на определенном моменте действия.

При этой крупности плана на снимке хорошо рисуется не только лицо человека (как в

портрете), но и его фигура, улавливаются поза, жест. Человек может быть показан в действии, в движении, в общении с другими людьми, в живой связи с окружением, со средой. Средний план предполагает заполнение большей части картинной плоскости фигурами одного человека или нескольких людей. Но в то же время здесь достаточно пространства для того, чтобы можно было ввести в композицию элементы фона, предметы обстановки, в которой фотографируется человек. Все это делает такую крупность плана чрезвычайно распространенной в производственном портрете, при съемке жанровых сцен, в таком разделе фотографии, как репортаж.



Фото 7. Юрий Теуш. «Трудное золото»

В качестве примера прекрасно скомпонованного среднего плана можно привести снимок известного мастера репортажной и спортивной фотографии Юрия Теуша «Трудное золото» (фото 7). На снимке — наши прославленные фигуристы, неоднократные чемпионы мира и Олимпийских игр Ирина Роднина и Александр Зайцев в минуту отдыха после очередной «золотой» победы. Фотография убедительно показывает, как нелегко дается это «золото». Посмотрите, какую богатую информацию заключает в себе средний план. Ведь если бы мы даже не знали в лицо Ирину Роднину и Александра Зайцева или если бы на снимке были другие, менее знакомые нам спортсмены, то по их состоянию и по многим

деталям, вошедшим в кадр, мы, рассмотрев снимок и прочтя подпись под ним, отлично оценили бы ситуацию, представили бы себе и обстановку, и ход соревнования, хотя на снимке дан всего лишь его фрагмент, да и не самый момент выступления. Происходит это потому, что благодаря правильно выбранным фотографом расстоянию и крупности плана мы оказываемся как бы рядом со спортсменами и можем наблюдать их состояние и выражение лиц. В то же время пространство кадра, построенного как средний план, оставляет место на картинной плоскости для важнейших аксессуаров, помогающих созданию более полной характеристики персонажей. Это фигурные коньки на переднем плане, букет цветов. Не менее важную нагрузку несет здесь и фон: на нем мы видим отражение светильников большого спортивного зала, а в самом отдалении — зрителей, заполнивших зал, и эти детали лаконично рисуют обстановку, характеризуют место действия.

Следует заметить, что между планами различной крупности жестких границ нет: общий план переходит в средний через ряд промежуточных крупностей, так же как средний план, постепенно набирая масштаб изображения, движется к крупному. Поэтому внутри группы мы встречаем немало вариантов и разновидностей, и масштаб изображения величина не строго постоянная для плана данной крупности.

Например, в жанре портрета при съемке в интерьере или на натуре очень распространен масштаб изображения, использованный на фото 8. Это работа одного из известных мастеров фоторепортажа В. Мастюкова портрет народного артиста СССР Евгения Леонова. Снимок тоже построен как средний план, но масштаб изображения здесь крупнее, чем в предыдущем примере. Автор строит кадр очень лаконично, фон уведен в нерезкость, становится легким, ненавязчивым. В то же время он обозначает пространство, снимок становится глубинным, а мягкие тональные переходы делают все изображение воздушным и хорошо оттеняют стоящего на переднем плане человека.



Фото 8. В. Мастюков. «Народный артист СССР Евгений Леонов»

Так возникает ясный и четкий рисунок портретного снимка, в котором все внимание зрителя сосредоточивается на портретируемом человеке. Увеличение масштаба изображения в пределах среднего плана (по сравнению с предыдущим снимком тоже среднего плана) в данном случае вполне правомерно: это уже другой жанр, одна из ветвей современного портрета, который имеет свои композиционные закономерности, иные, чем в предыдущем среднем плане — фрагменте события. В портрете уже нет задачи приобщения зрителя к происходящему событию, здесь важны выразительная характеристика человека, достижение возможно более полного сходства изображения с оригиналом.

Дальнейшее приближение точки съемки к объекту, ограничение пространства кадра и укрупнение масштаба изображения приводят к образованию так называемого *крупного плана* .

Понятие «крупный план» чаще всего связывается с портретной съемкой, и здесь эта крупность действительно применяется постоянно. Крупный план всегда очерчивает малые пространства, и потому на таком снимке мы видим в основном только лицо человека, голову, частично плечи, и эти элементы занимают все поле кадра. Поэтому крупный план позволяет детально воспроизвести облик человека, дать его с предельной степенью индивидуализации, показать лицо со всем богатством и многообразием мимики, а через эту внешнюю характеристику раскрыть внутреннюю сущность, психологию, настроение душевный мир человека.

Из-за малого пространства, охватываемого крупным планом, развернутый показ окружения, обстановки здесь исключается. И все же даже при такой крупности остаются некоторые возможности связывать изображение человека со средой с помощью характерных деталей обстановки, которые обычно располагаются в глубине кадра, позади портретируемого человека, и включаются в общую композицию снимка.

Ограниченные пространственные возможности крупного плана практически исключают прямой показ движения, перемещения объекта, которые для своего развития в кадре требуют композиции, развернутой в пространстве. Но это не значит, конечно, что композиционный рисунок в этих случаях теряет свою динамичность. Просто понятие динамичности применительно к портрету приобретает иной смысл, а эффект общей живости изображения достигается другими средствами. Ведь движение, перемещение объекта съемки в пространстве и внутренняя динамика кадра — далеко не одно и то же. Динамика портретного кадра это прежде всего состояние человека, жизнь образа, жизнь «человеческого духа». Это еще и характерность положения фигуры, позы, жеста, которые в жизни активно помогают выразительности речи и проявлению чувств, выражению внутреннего состояния человека. Так, жест, правильно уловленный и введенный в композицию снимка, несомненно усиливает эмоциональную выразительность портрета и нередко включается в кадр. Непременно учитывается направление взгляда снимаемого человека; в этом направлении, как правило, в кадре оставляется свободное пространство.

Динамика портретного снимка к тому же может быть выявлена и подчеркнута с помощью композиционных приемов, линейного рисунка, направления основных линий в кадре; ей способствуют ракурсные построения, расположение световых пятен, светотональных масс, частичная потеря резкости оптического рисунка фона и пр.

В пределах крупного плана также возможны варианты масштабов изображения. В кадре может быть видно только лицо или лицо и часть фигуры, а иногда даже не все лицо — встречаются композиции, где рамка кадра срезает лоб или линию щеки.



Фото 9. Ев. Бялый. «Портрет народного художника РСФСР В.Н. Мешкова»

Примером классического крупного плана в жанре профессионального студийного портрета может служить фото 9. Вариантом крупного плана, примером удачного увеличения масштаба изображения, укрупнения лица является еще одна работа того же мастера — женский портрет (фото 10).

Но в какой бы крупности ни решалась портретная композиция и сколько бы деталей ни включал в себя средний или крупный план, доминантой в кадре всегда должен оставаться человек. На то это и портрет. Внимание зрителя всегда должно быть привлечено к человеку как сюжетному центру картины. В этом смысле изобразительное решение портрета на фото 10 доведено до предела лаконизма: в низкой тональности фона и костюма полностью исчезают все их детали, и тональный акцент на лице звучит с особой силой.



Фото 10. Ев. Бялый. «Женский портрет»

Наконец, еще большее приближение точки съемки к объекту и ограничение рамкой кадра предельно малого изображаемого пространства приводят к тому, что в кадре остается лишь отдельный элемент объекта съемки (деталь) или какая-то часть целого — фрагмент, на которые автор снимка хочет обратить внимание зрителя как на нечто существенно важное. Такие планы обычно называют *сверхкрупными* .

И деталь, и фрагмент представляют собой лишь некоторую часть целого, и потому они должны быть выбраны и взяты в кадр таким образом, чтобы у зрителя создавалось правильное представление о целом. Иными словами, эти деталь и фрагмент должны быть характерны, типичны, потому что по этой частности зритель будет судить об общем.

Одним из удачных примеров использования сверхкрупного плана может служить фото 11.



Фото 11. Дм. Бальтерманц. «Главные часы государства»

Масштабы сверхкрупного плана чаще всего находят применение в таком жанре фотографии, как натюрморт, который обычно и есть фрагмент, вырезанный рамкой кадра из широких пространств интерьера, пейзажа и пр. Он как бы часть целого, но в то же время законченный натюрморт — это целостная картина, со своей темой, сюжетом и завершенным изобразительным решением (фото 12).



Фото 12. С. Юшкевич. «Строгая диета»

В натюрморте главным материалом композиции, через который раскрывается тема, сюжет, становятся фрукты, цветы, предметы быта, труда, прикладных форм искусства и пр. Эти предметы рассматриваются с приближенных точек и заполняют собой все пространство кадра, тогда как в жизни они, имея относительно небольшие размеры, являются лишь деталью, частностью. Таким образом, при изобразительном решении натюрморта неизбежен выход в изобразительные структуры сверхкрупных планов

Однако увеличение масштаба изображения имеет свои пределы за рамками которых начинает складываться рисунок, резко меняющий наши представления о реальных формах предметов. Порой реальные предметы на снимке становятся неузнаваемыми, шокирующими зрителя неожиданной масштабной трансформацией: обычный стакан выглядит незнакомым огромным сосудом, лежащие рядом с ним лекарственные таблетки похожи скорее на медовые пряники и т. д.

Такие переукрупнения возникают у неопытного фотографа в результате его стремления создать энергичный акцент на снимаемом предмете, имеющем в жизни относительно небольшие размеры. Акцент-то возникает, но какой ценой! Натюрморт теряет свою изобразительную структуру, а вместе с этим и свой смысл. К еще большим ошибкам ведут переукрупнения в портрете.

Но, пожалуй, более распространенной ошибкой при выборе крупности плана как в натюрморте, так и в других жанрах фотографии является другая крайность — неоправданное применение слишком удаленных точек съемки и изображение объекта в мелком масштабе. Здесь неизбежны потеря необходимого акцента на сюжетно важном элементе кадра и утрата композиционной формы снимка.

Бывает, что фотограф встречается с интересным материалом, по достоинству оценивает его, но... не находит для него выразительного изобразительного решения. И то, что было интересным в жизни на снимке полностью теряется, измельчается и уже не привлекает внимания зрителя, не заинтересовывает его. В таких случаях помогает кадрирование снимка в процессе печати, исключение из кадра свободных краевых пространств. Но такая поправка далеко не всегда дает положительный результат. Ведь изменение масштабных соотношений отдельных элементов композиции в процессе печати, естественно, невозможно. Кадрирование одинаково увеличивает масштаб изображения и сюжетно важных и второстепенных по значению фигур и предметов, заполняющих картинную плоскость снимка, и в результате необходимого акцента на главном фотограф так и не получает.

Мы уже говорили о том, что между перечисленными планами различных крупностей не существует точных, четко обозначенных границ, так что в ряде случаев бывает затруднительно классифицировать кадр и определить, крупный ли это план, близкий к среднему или средний, близкий к крупному.

Широко известен и такой принцип организации изобразительного материала, когда в одном кадре сочетаются планы различной крупности: например, человек, главный объект изображения, находится вблизи от точки съемки и изображается на снимке средним, а иногда и крупным планом, а за ним мы видим широкий общий план места действия — цех завода, пейзаж, бытовой интерьер. Такое построение кадра дает дополнительные возможности показать человека во взаимосвязи со средой, с обстановкой.

Итак, каждый из планов имеет свои изобразительные возможности и смысловые ограничения следовательно, наиболее полное, глубокое, всестороннее раскрытие содержания могли бы дать сочетание, чередование планов различной крупности, т. е. использование не одного, а ряда кадров, связанных общей темой. Именно такое монтажное построение сцены широко использует другое современное искусство — кино, где действие, эпизод, сцена строятся с помощью монтажа, который связывает в единое целое ряд кадров, планов самой различной крупности. Например, вслед за общим планом в монтаже может стоять средний план, затем крупный план, привлекающий внимание зрителя к конкретному объекту.

Но и в самой фотографии тоже существуют жанры и виды, где тема раскрывается в ряде последовательно снятых кадров. Таковы фотоочерк, серия снимков, многокадровый репортаж и пр. Да и портретный этюд может состоять из нескольких снимков, зарисовок, в монтаже дающих более полную характеристику человека. В таких жанрах возможности фоторассказа неизмеримо расширяются. Однако чаще перед фотографом встает задача раскрыть тему в единичном кадре, и тогда ему предстоит решить, в какой же крупности плана следует построить кадр, чтобы зритель получил и полное представление о происходящем, и эстетическое удовлетворение от снимка, четкого, выразительного, композиционно завершенного, где точно отобранный материал и верно схваченный узловой момент события дают исчерпывающую образную информацию о нем.

С изменением расстояния от точки съемки до объекта иначе распределяется резкость по глубине кадра. Чем ближе точка съемки, тем менее резкими становятся предметы, находящиеся в глубине при наводке резкости на передний план. Отдаленные точки, как правило, обеспечивают резкость по всей глубине кадра от переднего плана до самых далеких элементов объекта съемки.

Наконец, расстояние, с которого ведется съемка, это главный фактор, определяющий перспективный рисунок изображения (имеется в виду линейная перспектива). Но передача глубины пространства на плоскости снимка проблема настолько важная, что ей будет целиком посвящен один из следующих разделов главы.

Таковы возможности, которые дают выбор и умелое использование точки съемки. Но пока мы рассмотрели изменение лишь одной из трех координат, определяющих положение точки съемки в пространстве — ее удаленность от намеченного для съемки объекта от его переднего плана.

Высота точки съемки и понятие «ракурс»

Следующая координатная точка съемки — высота установки фотоаппарата. Одна из самых распространенных точек съемки — установка его на уровне глаз человека: именно с такой высоты мы обычно рассматриваем наблюдаемый объект, и потому форма предмета, его объемы, перспективный рисунок, соотношение с фоном здесь привычны для глаза, рождают у человека правильные представления о предмете (фото 13, 14). Такие точки съемки мы называем *нормальными по высоте* . Можно привести множество примеров их использования во всех жанрах фотоискусства, во всех разделах фотографии, в пейзажных, репортажных снимках, в портретном жанре. Все приведенные выше портреты (фото 1, 2, 5 и др.) сняты с нормальных по высоте точек. И можно утверждать, что съемка с нормальных точек является неким общим правилом, исключение из которого — использование *верхних* и *нижних* точек съемки.



Фото 13. Нормальная по высоте точка съемки



Фото 14. Нормальная по высоте точка при съемке портрета



Фото 15. Низкая точка съемки. Нижняя точка горизонта

Как же влияет высота точки съемки на характер получаемых фотоизображений? С изменением этой координаты меняется высота горизонта в кадре: при нижней точке съемки линия горизонта опускается, при верхней — поднимается (фото 15, 16). Положение этой линии на снимке имеет существенное значение для его линейной архитектоники, и место четких горизонтальных линий (как, впрочем, и вертикалей), например линии горизонта в пейзаже, должно быть точно найдено фотографом, чтобы эти линии стали элементами общей

линейной композиции и не приобретали самодовлеющего значения. Ибо композиция может потерять свое единство, если кадр будет рассечен линией горизонта на две самостоятельные части, плохо согласующиеся одна с другой. Именно такая неудача постигла автора фото 17.



Фото 16. Верхняя точка съемки. Высокая линия горизонта



Фото 17. Линия горизонта делит кадр пополам



Фото 18. Нижняя точка съемки подчеркивает высоту прыжка

При съемке с нижней точки изменяется привычное сопоставление предметов переднего и дальнего планов по высоте. Даже невысокие предметы и фигуры переднего плана оказываются на снимке на одной высоте с масштабными сооружениями дальнего плана или проецируются на фон неба. На зрителя такое изображение производит особое впечатление: жизненный опыт и законы зрительного восприятия подсказывают ему , что предметы переднего плана высоки, масштабны, значительны, хотя на самом деле они таковыми могут и не быть. Вывод: съемка с нижней точки несет в себе бо́льшие выразительные возможности . Например, в спортивных съемках нижняя точка помогает фотографу подчеркнуть высоту прыжка спортсмена, как это видно на фото 18.

В других случаях с помощью нижней точки съемки можно освободить кадр от пестрого, загруженного деталями фона и спроецировать фигуры или предметы, составляющие сюжетный центр картины, на спокойный фон неба и тем оттенить и выделить их в кадре. А в некоторых случаях нижняя точка съемки сообщает изображению эмоциональную приподнятость.

При верхней точке съемки фигуры и предметы проецируются на фон земли, а это подсказывает зрителю, что они, как бы прижатые к земле, потеряли свою высоту, принижены (фото 19). В ряде случаев такая проекция может быть выгодной, так как фигуры четко рисуются на фоне горизонтальной плоскости поверхности земли. Важно также, что кроме изменения рисунка изображения, геометрии кадра, здесь возникают своеобразные психологические оценки происходящего. Верхние точки способствуют также выразительному показу широкого пространства и выявлению расположения фигур и предметов в этом пространстве.



Фото 19. Верхняя точка. Изображения идущих людей проецируются на фон земли

Заметим, что с верхних точек съемки хорошо видны в кадре горизонтальные поверхности и все, что на них расположено, и эти свойства точек нередко используются фотографами для акцентного, подчеркнутого изображения на снимке существенных деталей сюжета, находящихся именно на горизонтальной поверхности.

И нижние и верхние точки съемки, как и любой другой изобразительный прием, требует своего логического обоснования содержанием снимка и идеей автора. Только в этом случае они становятся действенным средством решения художественных задач. Если же своеобразие линейного рисунка используется только для внешнего эффекта, вне связи с содержанием, темой снимка, изображения нередко получаются поверхностными, формальными.

До сих пор мы говорили о верхних или нижних точках съемки, которые находились на достаточном удалении от объекта. Ничего необычного эти точки в перспективный рисунок кадра не вносили, не наблюдается в этих кадрах также необычных перспективных сходов линий, направленных от переднего плана в глубину. Например, нет резких перспективных сходов линий на снимке, сделанном с самолета. Точка съемки в таких случаях очень высока, но одновременно и значительно удалена от снимаемого объекта. Это обусловливает равные масштабы изображения на снимке всех элементов, попадающих в поле зрения объектива.

Точки съемки верхние или нижние и одновременно близкие к объекту съемки дают особый перспективный рисунок кадра, необычную перспективу — ракурс.

Что такое *ракурс* ? Термин происходит от французского raccourci, что в буквальном переводе означает «укороченный», «сокращенный». И действительно, ракурсные снимки отличаются подчеркнутыми перспективными сходами вертикалей, ярко выраженными

перспективными сокращениями, укорочением вертикальных линий.

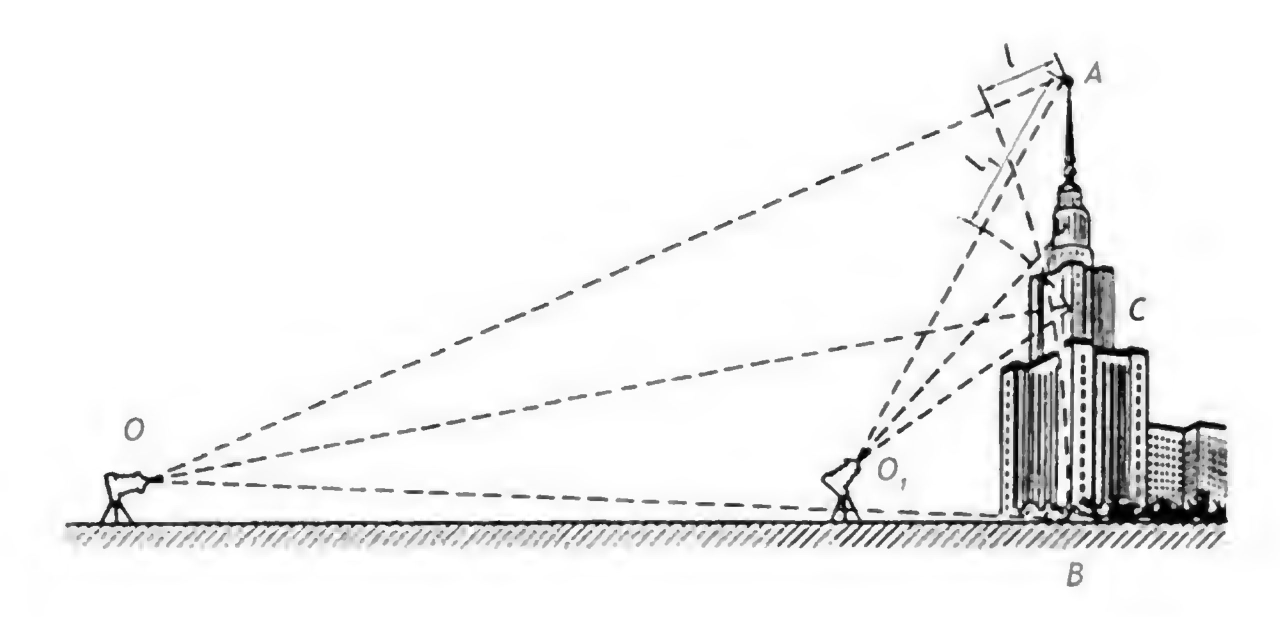


Рис. 1. Изменение перспективного рисунка изображения при съемке под углом

Изменение характера перспективного рисунка изображения при съемке под углом происходит потому, что здесь начинает сказываться разница расстояний от объектива съемочного аппарата до верхней и нижней частей снимаемого объекта, как это видно на рис. 1. Если съемка ведется со значительного удаления, то расстояния от объектива до верхней части объекта OA и до нижней его части OB мало отличаются друг от друга. Разницу здесь составляет отрезок l . С приближением точки съемки к объекту образуется больший угол наклона оптической оси объектива, а разница до верхней и нижней частей объекта (отрезка O1C и O1A) возрастает до величины l 1.

Таким образом, при съемке под углом различные участки объекта снимаются как бы с разных расстояний, вследствие чего и масштабы их изображений на снимке будут неодинаковыми. Ближние к объективу детали изобразятся крупно, удаленные — значительно мельче, а линии, связывающие элементы рисунка в единое целое, в жизни представляющие собой строгие вертикали, теряют свое устойчивое положение, устремляясь к обшей точке схода. В результате знакомые пропорции объектов съемки — здания, фигуры людей и пр. — в ракурсном изображении изменяются.



Фото 20. Рисунок в нижнем ракурсе

Так, при съемке под углом возникает характерный, порой непривычный для глаза, перспективный рисунок изображения. На нем ясно видны сокращающиеся масштабы разноудаленных деталей и частей объекта и резкие сходы вертикальных линий снизу вверх (при нижней точке съемки) или сверху вниз (при съемке сверху). Эти характерные изображения показаны на фото 20 (нижний ракурс) и 21 (верхний ракурс).



Фото 21. Верхний ракурс

Иногда говорят, что ракурс рисует изображаемый предмет с *перспективными искажениями* . Эта формулировка ошибочна. Перспектива такого рисунка действительно непривычна. Но она не ошибка, а следствие особого взгляда на предмет. Мы рассматриваем выбранный для съемки объект с расстояния меньшего, чем допускает нормальное человеческое зрение. И это открывает перед фотографом особые возможности изобразительной трактовки материала.

Умело использованный ракурс не «искажает» объект, а поясняет его, выявляя характерные особенности, скрытые от глаза человека ненаблюдательного и в полной мере открывающиеся художнику.

Так, ракурсом можно подчеркнуть высоту здания, грандиозность современного сооружения, не только передать, но и усилить впечатление, производимое ими на зрителя.

Впрочем, могут появиться и искажения. Однако случается это лишь при неудачном, неумелом использовании ракурса. Но ведь искажения возникают и тогда, когда неудачно используются и другие изобразительные средства и приемы построения кадра: световой рисунок, ломающий пластическую форму лица в портрете; переукрупненные масштабы изображения предметов при съемке натюрморта и др. Следовательно, дело здесь не в ракурсе как таковом, а в неточности его использования, иначе в отсутствии мастерства у фотографа.

Направление основных композиционных линий и линейная структура кадра

Третьей координатой, определяющей положение точки съемки в пространстве, является *направление* , с которого ведется съемка, — установка фотоаппарата по отношению к снимаемому объекту в центральной позиции или смещение точки съемки от центра.

При съемке объекта с центральной точки образуется так называемая *фронтальная композиция* . В таком кадре снимаемый объект по отношению к фотоаппарату занимает фронтальное положение, фигуры и предметы видны только одной своей стороной. Например, так видны фасад здания зрителю, стоящему прямо против него, фигура человека, идущего по центру кадра в направлении на фотоаппарат. Главная ось изображаемых предметов при этом совпадает с центральной осью всей фотографической картины и с направлением оптической оси объектива.



Фото 22. Центральная точка съемки

При фронтальной композиции отсутствуют линии, направленные к боковым точкам схода. И если центральная точка съемки к тому же нормальна по высоте, то в ряде случаев на изображении теряется глубина пространства, не выявляется в достаточной мере и объемная форма. В результате мы встречаемся с так называемой *плоскостной композицией* , с рисунком на плоскости при утрате глубинной координации картины (фото 22). Правда, в данном случае пространство все же намечено в снимке, но не средствами линейной

перспективы. Снимок становится в известной степени пространственным за счет тональных переходов: темная арка хорошо выделяется на светлом фоне фасада здания, и это определяет ее пространственное положение.



Фото 23. Верхняя центральная точка съемки

Мы не случайно оговорили, что речь идет о конкретном случае установки фотоаппарата в центральном положении, одновременно и на нормальной по высоте позиции. Потому что и центральная точка может дать эффект пространственного рисунка, если она в то же время является точкой верхней или нижней, т. е. если с центральной точки съемки видны линии, лежащие на горизонтальных поверхностях. Например, в кадре видны поверхность земли и рельсовые пути (фото 23). В интерьерном снимке нередко видны линии, очерчивающие его пространственные формы, — линии соединения стен и пола, стен и потолка, очертания отделочных деталей интерьера и пр. Эти линии направлены к центральной точке схода и энергично намечают на плоскости снимка пространство, объемные формы, рельефы снимаемого объекта.

Фронтальная композиция устойчива, спокойна, изображение нейтрально по отношению к материалу композиции. Как правило, композиционный прием здесь не выделяет в картине какой-то одной из ее частей как главной, не акцентирует внимание зрителя на одном из элементов композиции. Такой снимок чаще всего представляет собой *общий вид* изображаемого объекта и дает зрителю общее представление о материале, знакомит его с объектом в целом.



Фото 24. В. Карпов. «МГУ праздничным вечером»

Обычно при фронтальной композиции кадра возникает некоторая общая статичность изображения, появляются монументальность, спокойствие и строгость в трактовке темы. Поэтому такой прием (фото 24) редко применяется при съемке динамичных сюжетов.

Фронтальная композиция часто используется при съемках городского пейзажа или отдельных архитектурных сооружений и ансамблей, рассчитанных их автором на рассмотрение именно с центральной точки. Фронтальная композиция органично возникает при съемке объекта с симметрично расположенными частями. Примером симметричной композиции кадра и служат фото 22 и 24.

Но, разумеется, фронтальная композиция может быть использована не только при съемках архитектурных сооружений, но и во многих других видах фотографии и съемки, там, где особенности этой композиции способствуют выразительному раскрытию темы, передаче характерных черт объекта сюжета съемки и дают интересный изобразительный результат.

При постепенном смещении точки съемки вправо или влево от ее центрального положения становится видимой вторая сторона снимаемых фигур и предметов, в кадре выступают грани, линии, очерчивающие обьемные формы. Это естественно, усиливает эффект объемности, пространственности изображения, и весь композиционный рисунок кадра становится глубинным, *пространственным* , а не *плоскостным* , как это случается при фронтальной композиции.

При таких направлениях съемки в кадре возникают линии, устремляющиеся к *боковым точкам схода* и как бы уходящие в глубину кадра, что и сообщает ему пространственность. Эффект становится тем бóльшим , чем дальше отнесена точка съемки в сторону от ее центрального места.



Фото 25. Линии, очерчивающие пространство интерьера, направляются к центральной точке схода



Фото 26. Использование боковой точки съемки

Теперь компоненты кадра иначе распределяются на картинной плоскости и по-разному воспринимаются зрителем; равнозначность частей композиции, характерная для симметричного рисунка кадра, теряется, и это дает возможность создания акцентов на тех фигурах и предметах, которые автор считает важными, значительными, помогающими восприятию смысла происходящего.

Весь композиционный рисунок снимка приобретает направленность, так как активная линейная структура кадра и четкие линии, уходящие от переднего плана в глубину, ведут за собой взгляд зрителя. В ряде случаев главный объект изображения размещается именно на сходе линий, и это также — один из приемов создания изобразительного акцента на сюжетном центре композиции.

Примерами кадров, полученных с центральной и боковой точек, могут служить фото 25 и 26. Заметно, что в обоих случаях пространство передано достаточно хорошо, архитектурные формы с их объемами, рельефами, деталями также рисуются убедительно;

четко намечены линейные сходы, обозначающие глубинную координату объекта съемки, его третье измерение. Но все же изображение на фото 26 с точки зрения передачи пространства более энергично, а общая композиционная структура кадра активнее. Эти свойства боковых точек следует учитывать и использовать при съемке более сложных сюжетов — при фоторепортажах, в жанровой фотографии и пр. Их нередко используют при съемке городского пейзажа: удачно, например, применена боковая точка при съемке фото 4.

Дальнейшее смещение точки съемки в сторону от ее центрального положения приводит к образованию так называемой *диагональной* композиции кадра. Диагональная композиция, как правило, приобретает сугубо подчеркнутую направленность; главные линии, образующие композиционный рисунок кадра, наклонны, неустойчивы и динамичны. Уже вследствие этого подобные композиции применяются при съемке сюжетов, наполненных движением, где особенно важен эффект динамичности. Такие композиции нередко лежат в основе изобразительного решения спортивных снимков, основные признаки которых хорошо показаны на фото 27. Спортсмен как бы скользит по достаточно четко обозначенной наклонной линии, близкой к диагонали прямоугольника кадра, что подчеркивает направление и скорость движения. Эффекту динамичности здесь также способствуют нерезкость, смазанность фона.



Фото 27. Диагональная композиция. Динамический спортивный сюжет



Фото 28. Диагональная композиционная линия образована парапетом набережной

В другом примере (фото 28) движения как такового нет. Но диагональ, четко вычерченная парапетом набережной, становится ведущей композиционной линией, которая несет на себе основу динамического построения. И если в кадре есть движущийся объект, то направление его движения обычно согласуется с этим направлением: объект, как правило, движется вдоль четкой наклонной линии, что усиливает эффект динамичности.

Разнообразные композиции, занимающие как бы промежуточное положение между центральной и диагональной композициями, наиболее распространены в практике фотографии. Боковые точки съемки, обусловливающие этот композиционный рисунок, обеспечивают передачу объемов и пространств, создание эффекта движения, активный линейный рисунок кадра и выразительную линейную структуру снимка. Такие фотографические картины правдивы, динамичны, выразительны и как бы вводят самого зрителя в происходящее действие. И тогда возникает так называемый «*эффект присутствия* », усиливается контакт между зрителем и автором произведения.

Линейная перспектива

Создавая картины жизни, раскрывая сущность явлений и сложный внутренний мир человека, художник изображает окружающую нас действительность, и она предстает перед зрителем во всей ее достоверности. Для того чтобы передать свои мысли, наблюдения, рассказать о жизни, подвести к определенным выводам, художник должен уметь изобразить материал так, чтобы зритель увидел фигуры и предметы на картине живыми, пластичными.

В изобразительных искусствах и также в фотографии здесь возникают определенные сложности, которые преодолеваются мастерством художника, использованием выработанных средств и приемов. Как мы уже говорили, одна из изобразительных задач связана с необходимостью убедительно передать *трехмерный реальный мир* с его пространствами, объемами, рельефами, фактурами на *двухмерной* плоскости картины. Жизненность и правдивость картины во многом будут зависеть от того, насколько выразительно в ней переданы эти привычные характеристики реального мира. Она должна вызывать точные ассоциации у зрителя и адресовать его к действительности.

Для убедительной и выразительной передачи пространства на снимке в фотографии используются закономерности линейной и тональной перспективы. Последняя подробно рассматривается в разделе «О тональном решении снимка» главы VI.

Восприятие человеком пространства в реальной действительности связано со следующими закономерностями, получившими название *линейной перспективы* :

— фигуры и предметы, о которых мы знаем, что они имеют одинаковые размеры, кажутся нам тем меньшими, чем дальше от нас они находятся;

— параллельные линии, направленные от переднего плана вдаль, обнаруживают стремление сойтись в одной точке, находящейся в бесконечности;

— эти линии в таких проекциях на снимке сокращаются в размерах, кажутся более короткими, чем они есть в действительности.

Такие закономерности дают человеку представление о пространстве, о расстояниях до наблюдаемых объектов и между фигурами и предметами. Эти же закономерности лежат в основе передачи пространства на плоскости снимка. От чего же зависит перспективный рисунок кадра и какими средствами фотограф может влиять на перспективу изображения?

Перспектива кадра зависит прежде всего от выбора точки съемки, от трех координат, определяющих ее положение в пространстве, т. е. от удаленности точки съемки, направления съемки и высоты установки фотоаппарата. В ряде случаев на перспективный рисунок оказывает влияние также фокусное расстояние объектива, которым ведется съемка, но в других случаях при смене объектива перспективный рисунок кадра не изменяется. Рассмотрим подробнее влияние на перспективу фотоизображения каждого из этих факторов. Что касается точки съемки и ее координат, то об их изобразительных возможностях было рассказано в предыдущих разделах главы, и учащиеся во многом уже подготовлены к рассмотрению их значения для перспективного рисунка кадра.

Объект съемки, как правило, состоит из множества элементов, находящихся на разных расстояниях от точки съемки, а в образовании фотоизображения действует следующая закономерность: масштаб изображения предмета на снимке определяется отношением размера изображения к действительным размерам предмета; масштаб изображения прямо пропорционален фокусному расстоянию объектива и находится в обратной зависимости от расстояния, с которого ведется съемка. Таким образом, чем дальше фотографируемый предмет от точки съемки, тем мельче он будет на снимке, и наоборот. Предметы переднего плана изобразятся крупно, детали отдаленного фона — мелко. И чем больше разница в величинах расстояний, тем более заметным станет различие в масштабах изображения близких и удаленных элементов композиции. Если учесть, что перспектива определяется отношением этих масштабов, то для образования энергичного перспективного рисунка нужны такие точки съемки, которые подчеркнут эту разницу масштабов.

Что же это за точки? Рассмотрим рис. 2, на котором схематически изображен объект съемки: его элементы (в данном случае — деревья) отодвинуты в глубину на расстояние 5 м друг от друга. В первом случае (фигура ***а***) съемка ведется с расстояния 40 м до переднего плана. Расстояния до двух других деревьев будут соответственно 45 и 50 м. Как видите, все три расстояния незначительно отличаются друг от друга, вследствие чего и все три дерева (в действительности они примерно одинаковой высоты) будут изображены на снимке почти в одном масштабе. Но если предметы на снимке одинаковы по размерам, то зритель вправе предположить, что они расположены совсем рядом друг с другом, не разделены сколько-нибудь значительным пространством. Перспектива такого снимка (заметим, что он сделан с отдаленной точки) ослаблена, пространство на нем не выражено, он теряет глубину, становится плоским.

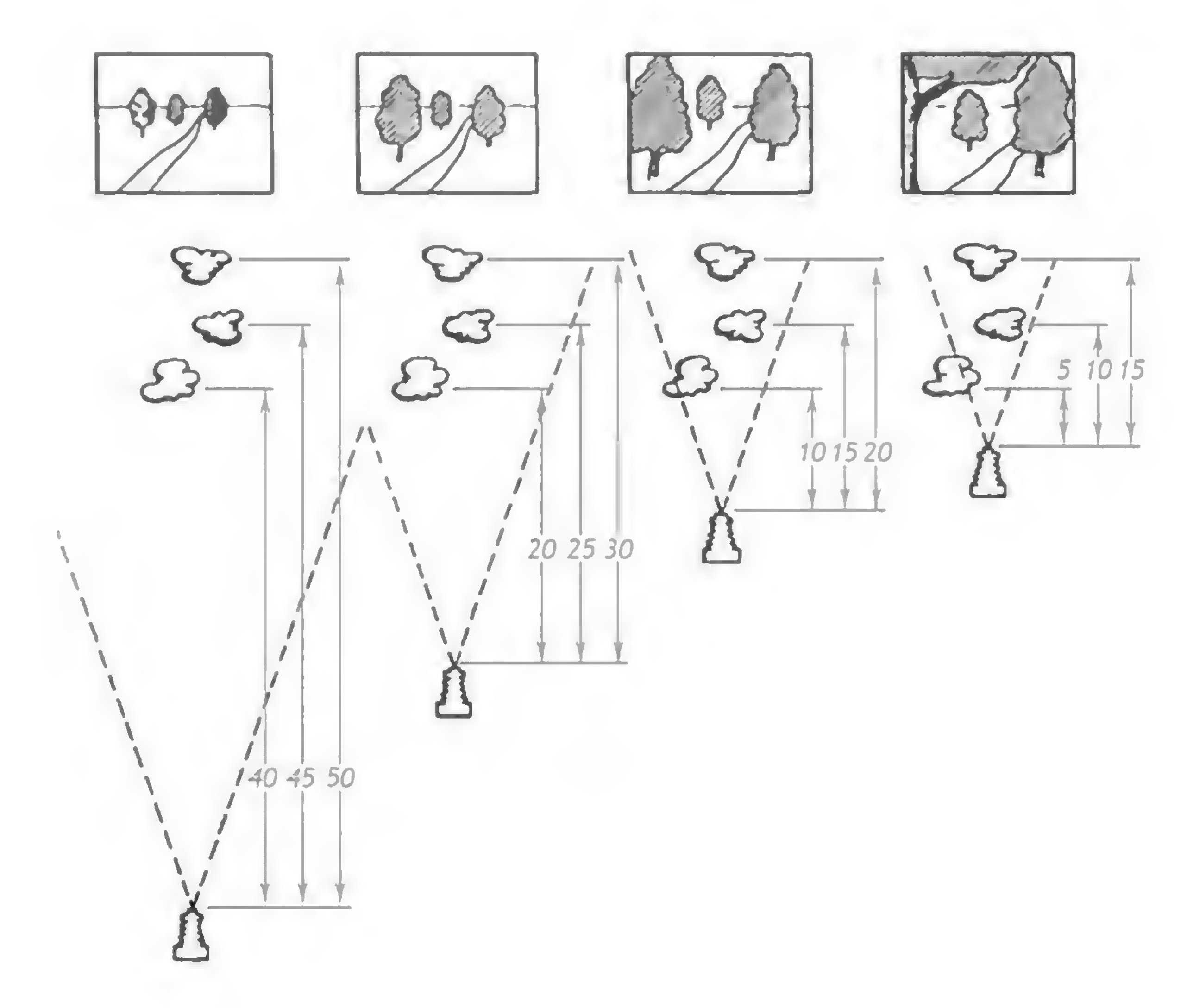


Рис. 2. Влияние расстояния, с которого ведется съемка на перспективу фотографического изображения

С приближением точки съемки к объекту отношение расстояний до переднего и дальнего планов возрастает. Так, во втором случае (фигура ***б***), когда съемка ведется с расстояния 20 м, промежуток между точкой съемки и дальним планом (30 м) становится в полтора раза больше, чем между точкой съемки и ближайшим деревом. Соответственно меняются и масштабы изображений ближнего и дальнего деревьев. Эта перспектива лучше передает на снимке пространственную протяженность объекта.

При дальнейшем приближении точки съемки к объекту отношение расстояний до переднего и дальнего планов все более возрастает. Например, в фигуре ***в*** они относятся как 1:2 и перспектива рисунка становится еще более подчеркнутой. Наконец, в фигуре ***г*** ближайшее дерево уже не умещается в рамке кадра, входит в него лишь частично, так что передний план дается здесь лишь как часть целого, как деталь, фрагмент. Сильно укрупненный предмет переднего плана теперь сопоставляется со значительно более мелким предметом в отдалении, и такое соотношение масштабов подчеркивает разделяющее деревья расстояние, а перспектива изображения получает особую выразительность.

Этот прием введения в кадр какой-либо детали объекта, близко расположенной к точке съемки, чрезвычайно широко распространен в практике фотографии. Он несомненно помогает передаче глубины пространства и делает законченным композиционный рисунок кадра.

Остановимся на том, как влияет на перспективу фотоизображения объектив, которым ведется съемка, в частности его фокусное расстояние. Для начала рассмотрим один из простейших случаев: объект съемки представляет собой две фигуры, находящиеся на

различных расстояниях от объектива, и плоский фон за ними (рис. 3). Условимся, что точка съемки стабильна, меняются только объективы, снимать будем последовательно объективами с фокусными расстояниями 5,0; 3,5 и 2,8 см (размер кадра 24 х 36 мм). Обратите внимание: при смене объектива в кадре всегда остаются только две фигуры и фон, других элементов композиции в кадрах, снятых различными объективами, нет.

Легко заметить, что смена объектива прежде всего скажется на масштабе изображения: фигура первого плана, достаточно крупная в кадре, снятом объективом 5,0 см, становится мельче во второе кадре (объектив 3,5 см) и еще более уменьшается в третьем (объектив 2,8 см). Но ведь точно так же меняется масштаб изображения второй фигуры. А отношение этих масштабов, определяющее перспективу фотоизображения во всех трех случаях, остается неизменным

Вывод: в этом случае фокусное расстояние объектива не оказывает влияния на перспективу фотоизображения.

На чем же тогда основывается широко известное мнение, что фокусное расстояние объектива резко меняет перспективу фотоизображения? Ведь можно найти немало примеров, показывающих что снимок, сделанный короткофокусным объективом, отличается подчеркнутыми перспективными сходами линий, а кадр, снятый длиннофокусником, наоборот, словно теряет перспективу.

Это так, но здесь входят в действие факторы, которые отсутствовали в нашем первом примере. Дело в том, что в практических съемках смена объектива, как правило, приводит к нарушению гармонии композиционного рисунка кадра. И чаще всего композицию приходится уточнять, меняя положение точки съемки. Так, например, сменив объектив с фокусным расстоянием 50 мм на объектив 35 мм, фотограф нередко одновременно подходит к главному объекту изображения несколько ближе. Необходимость такой поправки видна и на рис. 3: если первый кадр здесь скомпонован грамотно, то третий имеет слишком большие свободные краевые пространства, которые легко было убрать, изменив точку съемки, приблизив ее к объекту. Но мы уже видели, что изменение расстояния между точкой съемки и объектом влечет за собой перемену соотношений масштабов изображения ближних и дальних элементов объекта съемки, т. е. изменение перспективного рисунка кадра. И объясняется оно не сменой объектива непосредственно, а вызванным этим обстоятельством изменением положения фотоаппарата.

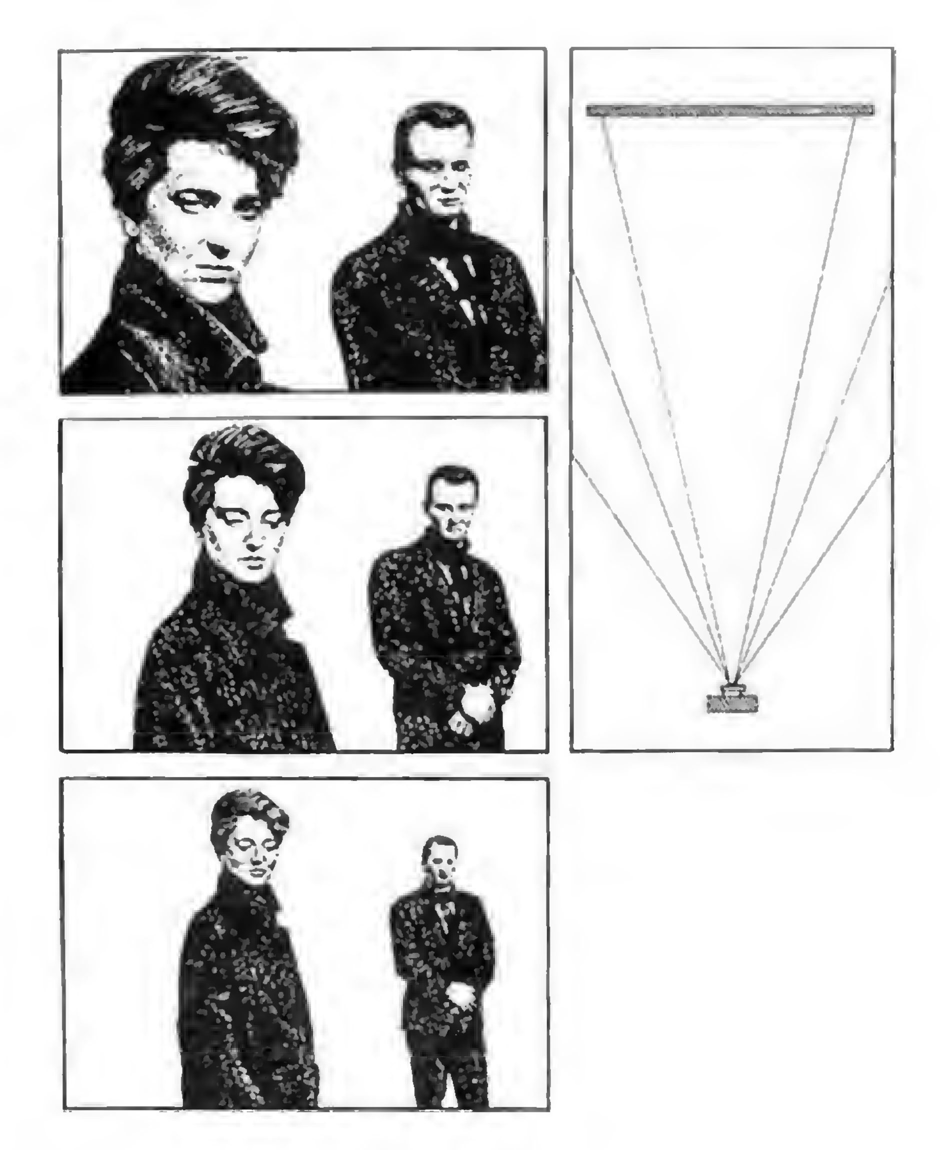


Рис. 3. Перспективный рисунок кадров, снятых с одной точки объективами с различными фокусными расстояниями

Другой случай. При смене объектива точка съемки не менялась. Но объект съемки пространствен, состоит из целого ряда элементов, находящихся на самых различных расстояниях от объектива (рис. 4). При съемке объективом с фокусным расстоянием 5 см угол зрения объектива охватывает относительно небольшие пространства, и на снимке мы видим лишь близко расположенные друг к другу фигуры, которые изображаются в определенных масштабных соотношениях. Перспектива такого снимка спокойная, привычная. Но следующие кадры сняты последовательно короткофокусным объективом 3,5 см и широкоугольником 2,8 см, охватывающими значительно большие пространства. И тогда в кадре оказываются элементы, находящиеся значительно ближе к объективу. Они изобразятся в крупном масштабе, и их соотношение с предметами отдаленными даст совершенно иной перспективный рисунок. Но это потому, что здесь снимался как бы другой объект, имеющий иные глубинные параметры.

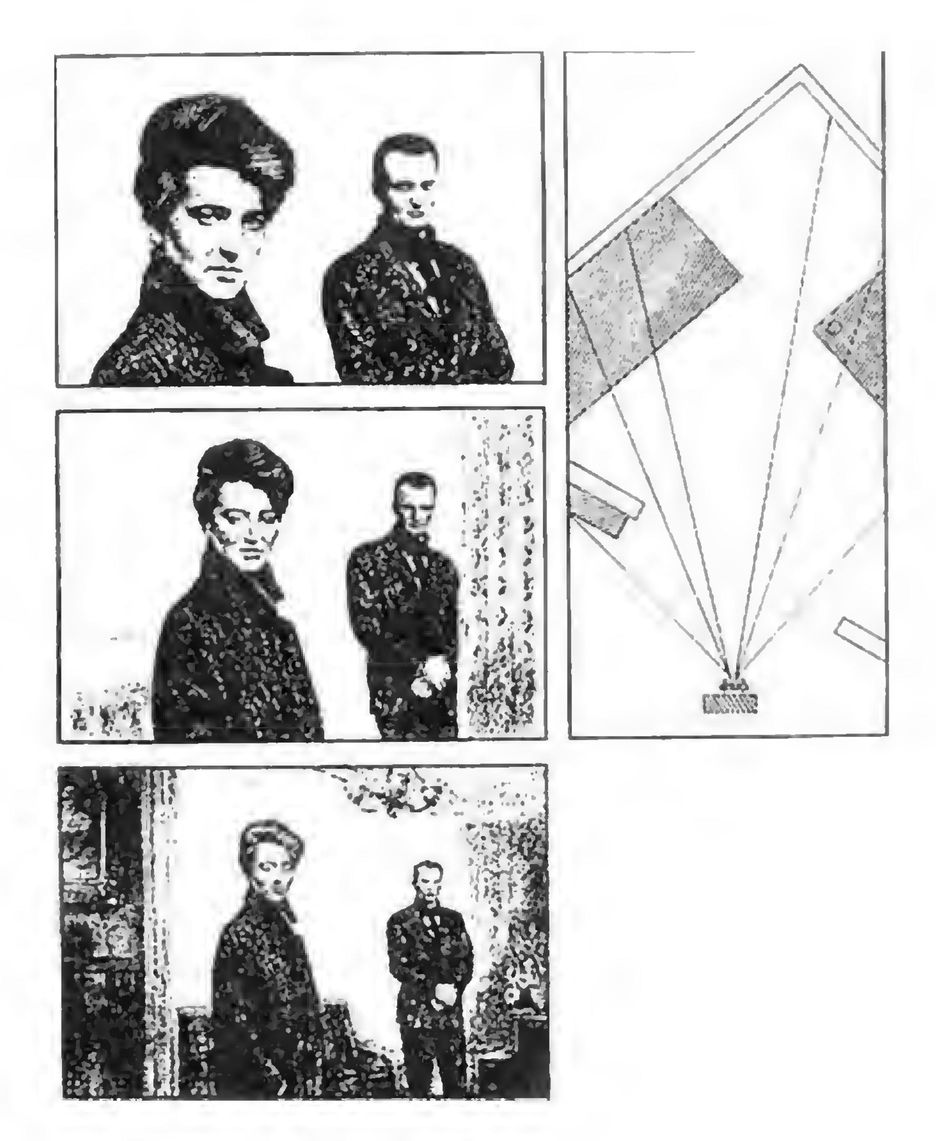


Рис. 4. Зависимость перспективы изображения от угла зрения объектива

И еще один случай, когда перспектива кадра меняется при смене объектива, хотя точка съемки остается неизменной. Как показывает рис. 5, при съемке длиннофокусным объективом с малым углом зрения, расстояния до видимой в кадре верхней и нижней частей изображаемого объекта отличаются друг от друга незначительно (отрезок *I*). При съемке широкоугольным объективом эта разница расстояний возрастает до величины отрезка *I* 1 в связи с тем, что теперь в кадр входят более близкие, а также отдаленные детали. Мы уже знаем, что здесь соотношение масштабов переднего и удаленного планов из-за этой разницы в расстояниях будет другим, чем в первом случае, т. е. перспективный рисунок кадра изменится.

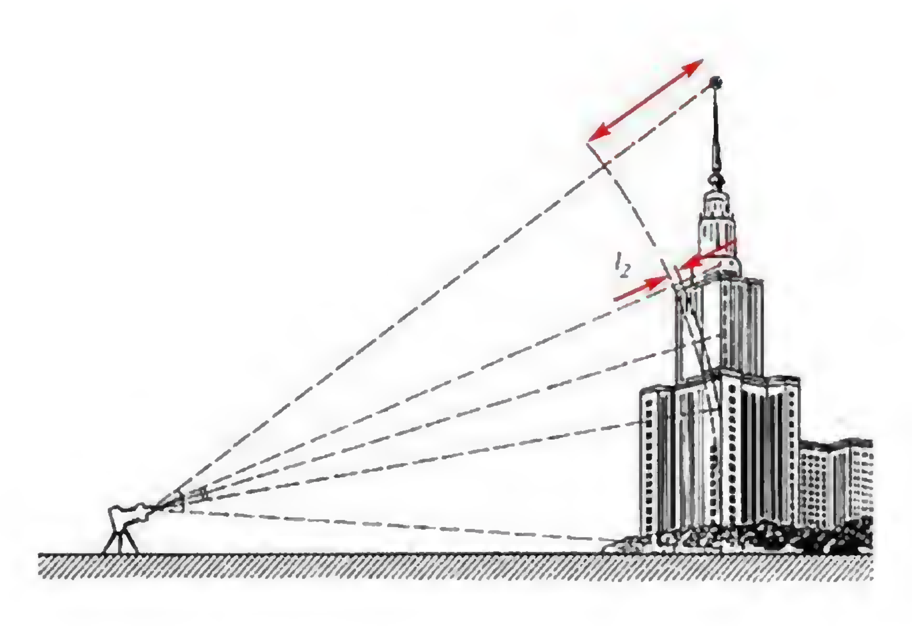


Рис. 5. Изменение перспективы при смене объектива и съемке под углом

Итак, смена объектива в одних случаях не влияет на изменение перспективного рисунка кадра, а в других приводит к изменению перспективы. Однако следует обратить внимание на то, что всюду мы ведем речь о *расстояниях* до объекта съемки, до отдельных его элементов, до переднего и дальнего предметов, входящих в кадр. Эти расстояния — решающий фактор для перспективного рисунка кадра. Мы показали также, что они связаны с характеристиками оптической системы, объектива, которым ведется съемка. Таким образом, можно заключить, что фокусное расстояние объектива влияет на перспективу фотоизображения, но опосредованно, через расстояния между точкой съемки и изображаемым объектом. Эти расстояния выбираются фотографом в зависимости от того, каким объективом он снимает, и вопрос о кадрировании пространства при съемке решается именно этими двумя связанными между собой приемами — выбором точки съемки и применением объективов с различными фокусными расстояниями.

Расскажите об изобразительных возможностях общих средних, крупных и сверхкрупных планов в фотографии.

Каковы особенности фотоизображении получаемых при съемке с нормальных верхних и нижних точек?

Определите понятие «ракурс ». В чем состоят особенности рисунка изображения в ракурсных снимках?

Что такое плоскостные и глубинные фронтальные и диагональные композиции? Когда они применяются, какой изобразительный результат они дают?

Расскажите о передаче глубины пространства с помощью линейной перспективы. Каковы ее закономерности?

Глава IV
Композиция кадра как одно из изобразительных средств фотографии

Определение границ кадра

Как уже говорилось, для фотографа кадровое окно фотоаппарата — это своеобразная картинная плоскость, в пределах которой размещается, компонуется материал, представляется зрителю изображаемый объект в целом или показывается лишь некоторая его часть, фрагмент. Эта картинная плоскость представляет собой прямоугольник, очерченный рамкой кадра, т. е. заключающий в себе пространство, видимое на матовом стекле или в видоискателе фотоаппарата.

Размеры картинной плоскости и соотношение ее сторон есть *формат снимка* , варьирующийся в самых широких пределах. Различаются два основных типа форматов фотографических изображений — *горизонтальные* и *вертикальные* , с большим разнообразием соотношений сторон внутри каждой из групп. Существует также формат *квадратный* . Сейчас это довольно распространенные пропорции снимка, сделанного фотоаппаратом с размером кадрового окна 6 х 6 см. В отдельных случаях, но крайне редко, при кадрировании снимка используют кривые линии — круг, овал.

Как выбирается формат снимка, от чего зависит этот выбор? Прежде всего, разумеется, от содержания, от творческого замысла фотографа. Следовательно, рамка кадра по мысли автора выборочно очертит пространство, выделив на снимке именно тот материал, который привлек внимание автора в жизни и который теперь он хочет представить своему зрителю.

Имеет значение и изобразительная трактовка, которую автор хочет придать снимаемому материалу. Ведь важной стороной творческого процесса является не только разработка сюжета, но и своеобразие найденного рисунка изображения. И здесь большое значение имеют характер самого снимаемого объекта, его пропорции, соотношения отдельных его частей, их положение в пространстве. Именно эти характеристики объекта во многом обусловят распределение материала как по плоскости кадра-картины, так и по ее глубине.

С нахождения границ кадра, выбора фрагмента пространства, которое должно быть зафиксировано на снимке, по существу и начинается композиционное построение фотографической картины. Ибо, как уже было сказано, первое, что предстоит сделать фотографу, наметившему для съемки конкретный объект или сюжет, то ограничить рамкой кадра ту его часть, которая представляется автору самой важной, интересной, действенной. Иначе говоря, фотограф не механически фиксирует все, что попало в поле зрения объектива. но сознательно «выбирает кадр». Он внимательно наблюдает за тем, что происходит в кадре, и если в конце концов нажимает спусковую кнопку затвора фотоаппарата, то, значит, он свой кадр нашел! Пусть в очень короткий промежуток времени, но он разобрался в многообразном материале действительности, в быстрой смене моментов развивающегося действия, оценил этот материал и «взял в кадр», показал на снимке зрителю сюжетно важную его часть, дающую ясное представление о сущности происходящего. Фотограф остановил внимание зрителя на чем-то совершенно определенном. Не сделай он этого — снимок слепо повторит все, что охватил угол зрения объектива, и изображение останется несформированным.



Фото 29. Несформированное фотоизображение



Фото 30. Начало формирования сюжета





Фото 33, 34.

А вот фото 30-36 — примеры того, как фотограф активно формирует материал, выбирая из массового события различные его моменты и именно на них сосредоточивая внимание зрителя. Он создает серию кадров, меняя точку и направление съемки. На этом этапе задачей фотографа становится разработка композиционной формы снимка. Так, для фото 30 он находит ритмический рисунок; фото 31 строит как средний план; для фото 32 и 33 использует диагональное построение и т. д.

Все эти кадры и предложенные композиционные решения имеют право на существование, как и любые другие возможные снимки этого спортивного сюжета, если они выражают мысль автора и дают возможность зрителю как бы присутствовать на соревновании, получать о нем информацию, а в ряде случаев — и эстетическое удовлетворение от содержательного и изобразительно завершенного кадра. Этот своеобразный «авторский комментарий» во многом помогает зрителю ориентироваться в материале и видеть событие, но... видеть его как бы глазами фоторепортера.



Фото 31. Появляется так называемый «крупный план»





Фото 32, 35.



Фото 36. Фотограф продолжает «раскладывать событие»

Заметим, что в приведенной здесь серии автор спортивных снимков не претендует на создание фотоочерка или монтажно выстроенного ряда снимков. Такой задачи он перед собой не ставил. Здесь показано, что в процессе событийной съемки не только возможно, но и необходимо активно формировать кадр, не довольствуясь протокольной фиксацией материала, как это произошло при съемке фото 29.

Но, рассматривая композиционное построение приведенных снимков, необходимо обратить внимание еще на одну закономерность кадрирования: каждый раз границы рамки кадра проходят так, а не иначе и занимают вполне определенное положение потому, что как

бы получают некую «изобразительную опору» в самом рисунке изображения. Например, на фото 30 верхняя граница кадра удерживается развевающимися по ветру флажками, нижняя — фигурами спортсменов Эти же «опоры», очевидно, присутствуют и на фото 31. На фото 33 и 35 лишь граница кадра перед движущимся объектом отодвинута от мотоциклистов, и сделано это вполне сознательно: сюда направлено движение и свободное пространство необходимо для его развития. Этот же принцип кадрирования заложен и при съемке фото 37, где границы кадра как бы повторяют естественные границы самого объекта.



Фото 37. Мотивированность границ кадра

С подобным принципом кадрирования мы встречаемся очень часто, он используется в самых различных жанрах фотографии и приводит к образованию законченной, улаженной композиции, которую принято называть «замкнутой», потому что главные композиционные линии здесь как бы замыкаются в самой картинной плоскости, не выходя за ее пределы. Такая композиция используется, например, в павильонном портрете, в жанре натюрморта, в пейзажных снимках. Но, разумеется, это далеко не единственная форма построения снимка, в дальнейшем мы коснемся и многих других ее разновидностей.

Вертикальный формат изображения чаще всего подсказывается пропорциями выбранного для съемки объекта, например высотой современного архитектурного сооружения, фигурой человека в полный рост и пр. Конечно, такой объект можно вписать и в горизонтальный формат, но нередко этот формат оказывается принудительным: угол зрения объектива охватывает слишком большое пространство в горизонтальном направлении, и тогда в обилии второстепенного материала теряется главный объект изображения, а одновременно утрачивается и эффект его высоты. Потребовалось бы энергичное кадрирование снимка справа и слева, и правильнее сделать это при съемке, т. е. уже в тот момент предусмотреть вертикальный формат будущего снимка.

К вертикальному формату часто прибегают при съемке поясного портрета. На такой картинной плоскости компактно размещается главный объект изображения — фигура человека, остается достаточно места и для дополнительных деталей, например предметов обстановки, которые могут быть использованы для более полной характеристики человека, его профессии например.

Вертикальный формат можно использовать и при съемке крупных планов, особенно в тех случаях, когда фотограф оставляет в кадре только человека, не вводя никаких вспомогательных элементов композиции.

Горизонтальный формат кадра используется при съемке объектов, имеющих значительную протяженность по горизонтали при их относительно небольшой высоте. Такой объект хорошо вписывается в картинную плоскость данного формата, изображаемое пространство и пространство картинной плоскости в этом случае увязываются друг с другом.

Таким образом, фотограф, выбирая формат изображения, одновременно решает вопросы заполнения картинной плоскости, ее рационального использования для выразительного раскрытия темы, построения сюжета снимка.

При определении формата изображения и, как мы теперь скажем, при кадрировании объекта учитываются определенные закономерности, ставшие как бы элементарными правилами композиции снимка. К ним, например, можно отнести следующее положение: как правило, в кадре в направлении происходящего в нем движения либо поворота, жеста, взгляда человека в снимках портретного жанра оставляется некоторое свободное пространство. Такая закономерность, как, впрочем, и все другие, имеет свое логическое обоснование: это пространство как бы оставляет место для развития, продолжения движения. Зритель понимает, что движущийся объект будет проходить оставленное пространство в последующие моменты времени, которые единичная фотография запечатлеть не может, но дает представление о развитии движения с помощью использованного композиционного приема. Поэтому построение динамичного снимка с учетом найденной закономерности очень важно для придания ему живости, подвижности.

Действительно, ведь на снимке зафиксирован и передается лишь один короткий момент, одна фаза, выхваченная из непрерывного движения. А это далеко не всегда оказывается достаточным для характеристики всего движения в целом. Свободное пространство, оставленное в кадре по направлению движения, дополняет эту характеристику: у зрителя складывается представление о том, как, в каком направлении будет развиваться движение в дальнейшем.

Даже значительные пространства, оставленные в кадре по направлению движения или взгляда человека в портрете, не вызывают ощущения просчета, незаполненной пустоты и не нарушают равновесия композиционного рисунка. Эти пространства как бы заполняются ожидаемым перемещением объекта съемки, развивающимся движением, и именно это приводит в равновесие всю композиционную систему: кадр выглядит законченным, композиционно завершенным, уравновешенным (фото 38).



Фото 38. Свободное пространство оставлено по направлению движения

И наоборот, неприятное ощущение вызывает такой обрез изображения, когда граница кадра возникает непосредственно перед движущимся объектом: она словно становится препятствием на пути развивающегося движения. При этом движение как бы тормозится, и снимок теряет динамику.



Фото 39. Свободное пространство — позади движущегося объекта

Таким же композиционным диссонансом оказывается свободное пространство, оставленное позади движушегося объекта. Зритель — и совершенно правильно — оценивает его как случайное в снимке, ничем не оправданное. Как показывает фото 39, при таком построении равновесие композиции также нарушается, она становится незаконченной, неслаженной.

Вот почему в большом количестве снимков мы встречаемся именно с таким решением кадра: по направлению движения в нем оставляется значительное свободное пространство. Однако и здесь немало исключений. Если у автора есть иной изобразительный замысел, существующая закономерность может быть нарушена. Но ее нарушение необходимо мотивировать. Например, автор хочет подчеркнуть неожиданную и резкую остановку быстро движушегося объекта. Или подсказать зрителю, что движение в кадре возникло совершенно неожиданно или оно тормозится каким-либо препятствием, затруднено. Тогда граница кадра может пройти непосредственно перед движущимся объектом, и это создает ощущение рывка, дисгармонии рисунка, что и позволяет выявить ситуацию (см. фото 40).

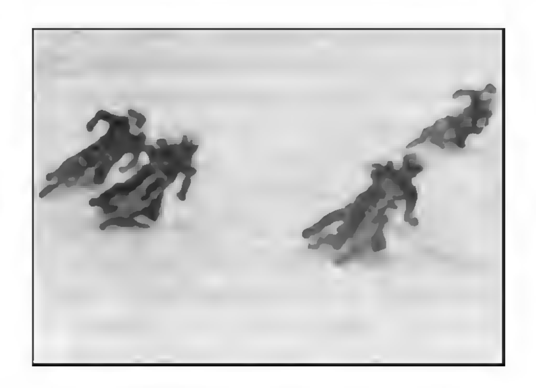


Фото 40. Мотивированный срез пространства перед движущимся объектом

Эти исключения не опровергают общего правила, а лишь подтверждают его, потому что «нарушение правила» здесь дает верный и выразительный эффект, диаметрально противоположный тому, какой необходим для воспроизведения на снимке движения развивающегося плавно.

В творческом процессе создания снимка всегда нужно быть готовым к тому, что та или иная хорошо изученная закономерность композиционного построения кадра, подтвержденная десятками, сотнями примеров, окажется непригодной для решения какого-то своеобразного, впервые встретившегося автору сюжета, материала и фотограф столкнется с исключением из общего правила. Это исключение потребует отступления от привычных композиционных форм и фотограф найдет совершенно новую изобразительную структуру снимка. Это будет его художественным открытием, и, думается именно на этом пути начнет складываться неповторимый индивидуальный почерк художника или фотожурналиста. Может быть, именно поэтому мы редко говорим о законах искусства, а скорее применяем менее категоричный термин «*закономерность* ».

Выше мы говорили о завершенной композиции, законченной и разрешенной внутри картинной плоскости, в ее пределах. Это распространенная композиционная форма. Но существует немало примеров построения кадра по законам «разомкнутой» композиции, где действие, показанное в кадре, как бы находит свое продолжение и развитие за пределами картинной плоскости. Тогда кадр выглядит как фрагмент события, разворачивающегося на больших пространствах, словно бы (да это и на самом деле так) не вмещающихся в прямоугольник кадра. К этой форме рисунка нередко прибегают, снимая репортажные сюжеты, жанровые сцены или завоевавший большое признание в современной фотографии документальный портрет. Здесь нередко фигура человека, находящегося у края кадра,

срезается его рамкой, порой на пути развивающегося движения не оставляется достаточно свободного пространства. Эти и другие подобные приемы, казалось бы, дерзко нарушающие стабильные правила классических композиционных форм, вносят в рисунок кадра беспокойство, диссонанс, но именно благодаря этому в конечном итоге сообщают изображению необходимую для решения подобных сюжетов динамичность.

Часто во время съемки и особенно при работе малоформатной камерой фотограф определяет границы кадра лишь приблизительно, с расчетом более точно кадрировать снимок при проекционной печати, во время увеличения. Действительно, печать дает некоторые возможности уточнения границ кадра. Однако эти возможности не следует переоценивать. В процессе печати может быть лишь несколько уточнена общая композиция снимка, задуманная автором и уже почти полностью осуществленная при *съемке* .

Так, при репортажной съемке фотограф не всегда может подойти к объекту достаточно близко и получить нужную ему крупность плана. Приходится фотографировать со значительного расстояния. При этом нужная фотографу сюжетно важная часть его композиции занимает лишь центр картинной плоскости, а краевые ее участки заполняются материалом ненужным, и порой он так загромождает кадр, что сюжетный центр теряет свое превалирующее значение и не овладевает вниманием зрителя. Такие неточности композиции легко устраняются при проекционной печати, соответствующей степенью увеличения снимка достигается нужная крупность плана. Случайные и ненужные детали, не участвующие в общем композиционном решении темы и расположенные у краев кадра, легко исключаются кадрированием при печати или окончательном обрезе снимка.

Но съемка со значительного расстояния привнесет в композицию много недостатков, не устранимых в позитивном процессе. Известно, например, что с увеличением расстояния от точки съемки до снимаемого объекта возрастает глубина резко изображаемого пространства. Поэтому на снимках, сделанных со значительного отдаления, получаются резкими все фигуры и предметы, попадающие в кадр. Значит, исключается возможность использования сочетания резких и нерезких элементов изображения, все становится одинаково отчетливым и акцент на главном объекте изображения ослабляется.

При печати уже не могут быть выправлены ошибки, связанные с неправильным определением высоты точки съемки или смещения ее по горизонтальной плоскости. Тогда в кадре оказываются недостаточно точно соотнесенными элементы переднего плана и глубины, невыгодное соотношение главного объекта изображения и фона, на который этот объект проецируется, и т. д.

Кадр, снятый без учета последующего его кадрирования, т.е. обреза изображения и пропорций будущего снимка, тоже часто невозможно исправить при печати. Например, главный объект изображения имеет значительную высоту, и мы берем его в кадр целиком. Тогда на снимке остается много пустого пространства, не заполненного в горизонтальном направлении. А если справа или слева от объекта множество второстепенных деталей и случайного материала, кадр становится перегруженным, пестрым. Исключение же свободного пространства путем кадрирования при печати приводит к нарушению пропорций снимка, кадр получается принудительно вытянутым в высоту, слишком узким, удлиненным

Таким образом, можно заключить, что вопросы композиционного решения снимка должны продумываться и возможно полнее осуществляться фотографом в основном при съемке, а во многих случаях — еще и до съемки, в процессе предварительной к ней подготовки. Неточности композиции, которые фотограф рассчитывает устранить во время печати, также должны быть видны ему при съемке, чтобы он ясно представлял себе, как он исправит их впоследствии. Это положение прежде всего относится к определению границ кадра.

Смысловой и изобразительный центр кадра

Рассматривая проблему кадрирования снимка мы неоднократно касались другой важной стороны композиционного решения кадра — получения изобразительного акцента на главном объекте изображения, который должен доминировать, привлекать внимание зрителя прежде всего.

Пожалуй, не будет ошибочным утверждение, что композиционный рисунок кадра берет свое начало от его смыслового центра. А это значит, что в любых условиях — в спокойной обстановке фотоателье или в жестком временном режиме событийной съемки — необходимо оценить как общую ситуацию, так и смысловую и композиционную значимость каждого элемента сюжета. Эти элементы далеко не равнозначны для фотографа. Одни из них образуют центр сюжета; другие характеризуют обстановку, среду; третьи имеют значение изобразительное, необходимы для разработки рисунка кадра; четвертые вообще не нужны — попадая в кадр, они становятся лишь помехой и потому должны остаться за его пределами. Но поначалу все внимание следует отдать главному из них, являющемуся *смысловым центром* снимка.

При работе над портретом, пейзажем, натюрмортом фотограф имеет время подумать над этой проблемой и даже практически проверить различные варианты композиции. Событийная съемка, фоторепортаж, жанровая тематика практически не дают возможности для длительных размышлений. Только профессиональные навыки, опыт, острота и своеобразие творческого мышления фотографа позволяют ему буквально мгновенно найти правильное решение — обозначить в кадре его смысловой центр, сделав его центром зрительным.

В различных жанрах меняются условия и обстоятельства съемки, становится иной методика композиционного творчества, но первичная задача остается неизменной; как сказано выше, прежде всего нужно ограничить материал известными пространственными пределами и найти смысловой центр картины, сформировать его на снимке, усилить, подчеркнуть с помощью особого акцента, помогающего зрителю сосредоточить внимание именно на ведущем элементе сюжета и композиционного рисунка кадра.

Задача, казалось бы, совершенно ясная. Но вместе с тем очень часто серьезным недостатком снимка становится ошибка именно этого типа — одинаково четкое изображение всего материала, попавшего в поле зрения объектива. Кадр начинает пестреть множеством мельчайших подробностей, рисунок снимка делается запутанным, перегруженным деталями. И глаз зрителя, рассматривающего снимок, не может остановиться ни на чем определенном, потому что на картинной плоскости нет какой-либо фигуры или предмета, привлекающих к себе особое внимание, т. е. нет ударения, акцента, поставленного на главном, ключевом элементе сюжета. Нет этого основного композиционного начала, и кадр оказывается несформированным из-за равнозначности всех его частей. А ведь рассмотрение кадра должно начинаться с сюжетно важной части изображения, и акцент, умело поставленный фотографом, — залог не только правильного прочтения зрителем содержания снимка, но также и композиционной стройности фотопроизведения, т. е. его легкой «читаемости».

Как правило, отсутствие акцента говорит о том, что фотограф не только не справился с задачей создания определенной геометрии кадра, но и плохо разобрался в материале, в существе и смысле выбранного для съемки сюжета, мотива. Дело уже не только в том, что фотограф не сумел правильно использовать изобразительный прием, ошибка здесь глубже: в обилии материала, с которым автор встретился в жизни, он не нашел его основного звена, которое и должно было стать на снимке ключевым и в смысловом, и в изобразительном отношении.

Между тем фотограф располагает множеством творческих приемов и изобразительных средств, которые активно помогают ему решить поставленную задачу. Что это за приемы и средства? Найти и раскрыть их изобразительную силу нам помогут примеры.

Одним из классических примеров может служить фото 41. Этот пример особенно показателен, так как снимок сделан в реальной боевой обстановке, когда режим времени, отпущенного фотографу на съемку, достаточно жесткий, обстановка сложная и добиться в

этих условиях композиционно завершенного кадра совсем не просто. Для этого нужны и опыт, и журналистская хватка, и талант. Перед нами кадр, который говорит зрителю о многом: и о трудных военных дорогах, и о дорогой цене победы, и о том, что советские воины — люди большой души, люди, которым нужен мир... Фоторассказ впечатляет, волнует зрителя.



Фото 41. Дм. Бальтерманц. «Чайковский»

Созданию впечатления помогает то, что снимок четок и закончен по изобразительному решению. Кадр заполнен большим и разнообразным материалом, и все, что охватывается его рамкой, важно и необходимо для раскрытия сюжета, для обрисовки обстановки действия. Однако это обилие материала не мешает стройности композиционного рисунка. Это происходит потому, что элементы, с помощью которых автор разрешает композиционные

задачи, отчетливо делятся на главные и второстепенные. Главный объект изображения акцентирован очень энергично. Рассматривая снимок, мы сразу же обращаем внимание именно на смысловой центр картины — группу солдат, в краткую минуту передышки собравшихся у пианино. Какими конкретными изобразительными приемами автор добивается этого эффекта?

Главное в кадре, его сюжетно важная часть — группа солдат — помещена в центр картинной плоскости. Это активное пространство кадра, сюда, к его геометрическому центру, легко направляются взгляд и внимание зрителя, и это один из распространенных способов создания акцента на главном. Очерчивая изображаемое пространство рамкой кадра, автор оставляет за его пределами немало других подробностей обстановки прифронтовой полосы, но в кадре оказывается только необходимое и достаточное для зрительного воплощения выбранного для съемки сюжета. Фрагмент времени и пространства определен совершенно точно, как точна и взятая крупность плана.

Следует обратить особое внимание на распределение материала по глубине кадра. Прежде всего здесь нужно отметить нарастание светлоты тона от переднего плана к среднему и, наконец, к самому отдалению к участкам фона. Передний план «нарисован» тонами достаточно темными, так что в них начинают исчезать лишние детали и подробности; главная группа обозначена тонами средней плотности, и поэтому здесь хорошо переданы и световые блики, и полутени, и тени. Очевидно, расчет экспозиции велся именно по этому участку кадра. В проеме разрушенной снарядом стены видны деревья небо, глубина, затянутая дымкой (возможно, еще не рассеялись дымы разрывов), и эти участки попадают в зону передержек; изображение получается обобщенным, без навязчивых подробностей. Так локализуются, уводятся из внимания зрителя передний и дальний планы, а самым отчетливым и детализированным становится центр кадра, главная группа.

Но наиболее действенным, акцентирующим средством в этом снимке служит свет. Световой рисунок кадра очень интересен, в его основе лежит контровой поток солнечного света, врывающегося в помещение сквозь разрушенную стену. Он создает энергичный световой акцент, яркое пятно на музыкальном инструменте, очерчивает контуры фигур, лепит их объемно-пластическую форму. Правда, затянутая дымкой глубина кадра — пятно еще более яркое, но так как оно не детализировано, рисунок там лишен подробностей, нерезок, то по смысловому и изобразительному значению это пятно не спорит с отчетливым сюжетным центром всей композиции.

Мы рассмотрели всего один снимок. Но и этот единичный пример демонстрирует нам несколько приемов, с помощью которых фотограф получает в кадре желаемый акцент. Подведем итог, перечислив эти приемы. Прежде всего отметим, что хороший результат дало *размещение главного сюжетного мотива в центральной части картинной плоскости* , притягивающей к себе внимание зрителя. Отдадим должное также правильному выбору крупности плана, масштаба изображения фигур и предметов, образующих смысловой центр картины. Отметим также *тональную организацию кадра* , соотношение тонов, образующих рисунок основного объекта изображения и второстепенного материала — обстановки действия, среды, окружения. Назовем еще правильное *сопоставление объекта и фона по степени резкости* и, наконец, важнейшее акцентирующее средство — *свет, световой рисунок кадра.*

И если сейчас мы пересмотрим приведенные в этом пособии снимки с точки зрения создания акцента на главном объекте изображения, то увидим, как отчетливо проступает эта закономерность в творчестве разных авторов и в самых различных жанрах фотографии. На фото 6 мы снова встретимся с укрупнением масштаба изображения ведущих элементов композиции, с насыщенным и контрастным тональным рисунком этих элементов, с мягкой по тонам и оптически нерезкой глубиной кадра. Фото 7 показывает, что для его изобразительного решения использовано плотное кадрирование снимка, рамка кадра очерчивает конкретное, намеченное автором пространство, и этим простым приемом он уже производит активный отбор материала и исключает из снимка все, что могло бы перегрузить

кадр и лишить четкости его композиционный рисунок. А при таком кадрировании мы можем детально рассмотреть именно то, что хотел показать нам фотограф и о чем он ведет рассказ в своем снимке. Здесь рисунок переднего плана образуется тонами более сочными и контрастными чем рисунок глубины кадра, которая дается в более мягкой гамме. *Сопоставление контрастного тонального рисунка* основного элемента кадра или переднего плана, если он есть на снимке, с *мягким тональным рисунком фона* — также один из приемов создания акцента.

Мы уже встретились с выразительной силой *светового акцента* , рассматривая фото 10. Выше уже говорилось о том, что свет вообще одно из главных изобразительных средств в фотографии, что сам термин «фотография» в буквальном переводе означает «светопись». И потому не удивительно, что действенным и часто применяемым приемом создания необходимого акцента служит именно характер освещения объекта съемки. Представьте себе такой световой эффект: яркий луч прорезает темноту, оставляя неосвещенным пространство кадра, в то время как предметы или фигура, оказавшаяся в световом луче, выступают из темноты. Свет ставит на этих предметах как бы ударение, дает на снимке их подчеркнутое изображение. Это и есть световой акцент. Его особую выразительную силу и использовал автор фото 10.

При съемке этого портрета на снимаемого человека были направлены два основных осветительных прибора. Один из них — источник направленного действия, с его помощью закладывается основа светового рисунка, в результате чего на лице образуются короткие тени, очерчивающие объемно пластическую форму. Второй прибор отбрасывает на лицо мягкий поток общего рассеянного света, который насыщает теневые участки, снижает контрасты светотени до нужного автору уровня и помогает достичь пластичного и достаточно мягкого рисунка светотени. Черный костюм девушки и фон не освещены совершенно. И именно сопоставление светлого тона освещенного лица и темной тональности всего остального поля кадра становится ярким изобразительным приемом построения этого поэтичного портретного снимка. Акцент здесь очень энергичен, таков творческий замысел фотографа.

Фото 10 сделано в условиях специального ателье. Но подобный изобразительный результат может быть получен не только при съемке с осветительными приборами. И в условиях естественного освещения можно найти направление основного светового потока, каким на натуре чаще всего становится солнечный свет, и общую раскладку светотени на объекте. Световой акцент на смысловом центре в этом случае будет столь же действенным, как и на фото 1.

Как образуется световой акцент при работе фотографа на натуре? Приведем пример. На натуре съемка нередко ведется при контровом направлении солнечного света. Контровой свет — это свет, падающий на объект съемки сзади, направленный навстречу объективу съемочного аппарата. Таким образом, все фигуры и предметы обращены к объективу своей теневой стороной, что обусловливает довольно низкую, темную тональность фотоизображения. Представьте себе, что фотограф снимает жанровую сценку, строит кадр как средний по крупности план и главное действующее лицо сцены находится в центре кадра, в окружении других участников действия. Очевидно, что главный персонаж, контуры его фигуры при этом эффекте освещения будут очерчены ярким световым шнуром, как и контуры фигур всех остальных людей, попадающих в поле зрения объектива. Таким образом, фигуры отчетливо выделяются на притемненном фоне, но светового акцента на главном действующем лице пока еще нет.

Этот акцент несложно получить, имея простое приспособление — отражатель, представляющий собой небольшой лист картона, оклеенный белой бумагой типа полуватман либо фольгой. Такая подсветка легко принимает на себя поток контрового солнечного света и отбрасывает его на лицо человека, которого фотограф хочет выделить, акцентировать, сделать самым приметным в кадре. Теперь все другие действующие лица сцены находятся в тени, а главный герой выделен из окружения, подсветка привела к образованию на его лице

более высоких яркостей. Разумеется, экспозиция в этом случае рассчитывается по светам, т. е. по яркости, образовавшейся на лице. В результате на фоне общей низкой тональности фотоизображения возникает световой акцент, которого фотограф и добивался.

Разберем еще один часто встречающийся пример съемки на натуре, в котором четкий изобразительный результат достигается также с помощью светового акцента.

Один из самых распространенных и поэтических жанров в фотографии — пейзаж. В альбоме каждого начинающего фотографа немало пейзажных снимков. Казалось бы, при работе в этом жанре особых сложностей возникать не должно. Однако выразительный пейзаж получается далеко не всегда, хотя щедрая природа одаривает фотографа прекрасными пейзажными мотивами. Неудачи чаще всего объясняются тем, что отсутствие достаточного творческого опыта толкает автора на прямую фиксацию материала, на примитивное, протокольное повторение всего, что попадает в поле зрения объектива. И тогда получается изображение, на котором все видно одинаково хорошо, но и одинаково невыразительно.

Прямое повторение пейзажного мотива, без учета особенностей его перевода на плоскость будущего фотоснимка, успеха не принесет. В жанре пейзажа, так же как и в любом другом, необходимы активное изобразительное решение снимка, отточенность его композиционного рисунка и, несомненно, расстановка акцентов.

Представьте себе, например, что фотограф снимает широкий общий план, пейзаж, пересеченную местность и речушку, причудливо извивающуюся между холмами. Условия освещения при такой съемке могут быть самые различные: в пасмурный день весь объект съемки зальет общий равномерный рассеянный свет; таким же будет характер светового рисунка при съемке в сумерки; в солнечный день изобразительный результат зависит от времени съемки, от направления солнечного света по отношению к оптической оси объектива и т. д. И если при съемке фотограф не учел характера освещения объекта, то снимок может оказаться неудачным. Так, когда солнце находится за спиной фотографа, объект будет освещен от аппарата. Такой свет часто называют «передним» — он падает на объект спереди. В этом случае все, что попадает в поле зрения объектива, освещено совершенно равномерно, в одинаковую силу и, естественно, с одинаковой степенью подробности рисуется на пленке. Все детали и части изображения на таком снимке оказываются равноценными, он начинает перегружаться и пестреть деталями, и зритель уже не в состоянии оценить смысловое и композиционное значение разных элементов, поскольку этого не сделал и сам фотограф. Главное здесь не отделено от второстепенного, необходимое от случайного. И все потому, что автор снимка не сумел правильно расставить акценты, не проделал необходимой работы ни по осмыслению материала, ни по его световому решению.

А как следовало использовать здесь характер освещения? Можно ли в условиях натурного освещения добиться светового акцента на главном звене такого объекта съемки? Несомненно, можно. Учебная работа над пейзажем требует и времени, и терпения. Характер светового рисунка будет меняться в течение дня, и полезно проследить эти изменения или хотя бы умозрительно представить себе, как выглядит объект при боковом или контровом направлении солнечного света, при высоком полуденном или низком предвечернем положении солнца над линией горизонта. Такая работа постепенно разовьет у фотографа столь важное для него свойство, как *умение видеть* . Правильно говорят художники, что «смотреть» — еще не значит «видеть». А «видеть» в данном случае означает оценить характер освещения с точки зрения изобразительного результата, который дает тот или иной световой рисунок.

И в нашем случае пейзажной съемки было бы очень выгодно *контровое направление* солнечного света: как мы уже видели в одном из предыдущих примеров, большая часть элементов объекта съемки была бы обращена к объективу фотоаппарата теневой стороной и на снимке передавалась бы темной тональностью; поверхность реки, как поверхность зеркальная, в потоке контрового света ярко бликовала бы. На таких высоких яркостях и сконцентрируется внимание зрителя; иными словами, материал картины потеряет свое

монотонное звучание (как было в случае съемки при переднем свете), на главном элементе композиции образуется необходимый *световой акцент* .

К перечисленным средствам получения акцента на главном объекте изображения следует отнести и такой прием, часто встречающийся в современной фотографии, когда в одном кадре совмещаются два плана различной крупности. Например, на снимке мы видим *общий план* интерьера заводского цеха, а на его фоне на переднем плане сфотографирован человек. Естественно, что, находясь близко к аппарату, он изображается в кадре крупно, и таким образом на снимке общий план цеха завода совмещается с *крупным планом* человека. На этом главном персонаже сюжета возникает четкий акцент как следствие укрупненного масштаба рисунка. Это *размещение главного объекта изображения на переднем плане* и есть еще один из способов получения необходимого смыслового и изобразительного акцента на сюжетном центре композиции.

Назовем среди изучаемых приемов и *сопоставление объекта и фона по тональному контрасту* : контраст тонов помогает выявлению главного объекта изображения. Фото 5. показывает нам, как отчетливо рисуется освещенный, переданный светлыми тонами объект на темном, неосвещенном фоне. Таким же отчетливым станет темный объект, проецирующийся на светлый фон.

Перечисленные творческие приемы — это, конечно, не весь арсенал средств, а лишь примеры возможных изобразительных решений проблемы создания акцента на сюжетном центре. Материал, с которым фотограф встречается в жизни, необычайно разнообразен, и его неповторимость каждый раз подскажет вдумчивому мастеру новые способы творческого решения кадра.

Художественную палитру разнообразят также одновременное использование и сочетание нескольких приемов. Чаще всего в хорошо организованном кадре акцент возникает как следствие, например, центрального расположения на снимке главного объекта изображения, который в то же время контрастирует с фоном по тональности. В других случаях мы видим главный объект на переднем плане, он дается в укрупненном масштабе, к тому же оптический рисунок его полностью резок, тогда как на фоне резкость в значительной степени потеряна. Словом, создание акцента осуществляется самыми разнообразными средствами, и перечислить здесь все существующие способы просто невозможно.

В учебной практике, в школе мастерства важно усвоить основные принципы. В дальнейшем перед фотографом открывается путь к индивидуальному, самобытному творчеству, и каждый найдет свою систему приемов для решения одной из узловых задач композиции — выделения главного объекта изображения из материала, который охватывается и рисуется на снимке объективом.

Принцип равновесия при заполнении картинной плоскости

Итак, теперь мы знаем, что после выбора сюжета фотографу необходимо определить, какая именно часть сюжета, какая фигура в группе или деталь пейзажа должна выступать как главная при общем распределении материала в пределах поля кадра.

Где следует поместить этот доминирующий мотив, в какой части картинной плоскости он должен оказаться? Как сопоставить его с второстепенным по значению материалом, который тоже важен, передает среду, разрабатывает основной мотив, дает зрителю дополнительную информацию, завершает композиционный рисунок кадра?

Следовательно, речь дальше пойдет об общей схеме рисунка изображения, о заполнении картинной плоскости, способах и приемах, которые помогают решить эту проблему. Это будут обобщения, подсказанные творческим опытом фотографии, закономерности, проявляющиеся в самых различных жанрах фотоискусства.

Выразительность и завершенность снимка тесно связаны с понятием «*композиционное*

равновесие ». Это термин условный, но известно, что законы равновесия масс на плоскости существуют объективно, как законы зрительного восприятия. Под «*зрительным равновесием* » разумеется правильно найденное фотографом соотношение правой и левой частей кадра, его верха и низа, что дает ощущение гармонии рисунка, устойчивости, композиционной стройности картины. Такой изобразительный результат достигается в том случае, когда изображаемый материал — фигура, предметы и все остальные компоненты рисунка — размещаются в рамке видоискателя и на снимке так, что ни одна из частей фотографической картины не кажется перетруженной и гармонично сочетается с другими ее частями.

Среди объективно существующих законов зрительного восприятия картинной плоскости один из важнейших — закон равновесия масс, опирающийся на естественное для человека чувство равновесия, в данном случае на эстетическое чувство гармонии рисунка, откуда и рождаются требование и необходимость организовать элементы рисунка в определенную композиционную конструкцию картины. Причем равновесие не следует понимать как элемент только конструктивный, декоративный, дающий внешний, чисто изобразительный эффект. Как и все другие изобразительные средства и приемы в искусстве, оно должно быть использовано для развития сюжета и играть смысловую роль.

Как же следует организовать кадр, чтобы его рисунок стал законченным, гармоничным, а общая его композиция приобрела необходимую уравновешенность?

У начинающего фотографа нередко появляются простейшие, но тем не менее строго уравновешенные композиции. Они подсказаны интуицией, стремлением пусть к элементарной, но зато к предельно четкой структуре рисунка. Объектив «смотрит в упор» на центральную фигуру объекта съемки, и она оказывается точно в геометрическом центре кадра, как показано на фото 42. Главный метод здесь — акцентное изображение ведущего элемента композиции, или единственного объекта изображения (портрет). Мы уже знакомы с этим приемом создания акцента для его получения следует размещать сюжетно важный элемент кадра именно в центральной части картинной плоскости. Но фото 42 имеет еще одно достоинство: строго уравновешенное изображение, поскольку правая и левая части кадра здесь совершенно тождественны. Так фотограф интуитивно пришел к уравновешенной композиции. *Центральное размещение в кадре главного объекта изображения* — один из нередко используемых, простейших способов достижения устойчивого равновесия рисунка. Приближение объекта съемки к центральной вертикальной оси кадра часто встречается в композициях портретных снимков, этот прием использован при изобразительном решении фото 10. Применяются такие построения и в других жанрах фотографии.

Однако использование этого приема требует известной тактичности, так как простое размещение главного объекта изображения точно в геометрическом центре кадра часто приводит в образованию крайне примитивного линейного рисунка, когда, например, снимаемый человек стоит или сидит в центре снимка, развернут фронтально на аппарат, а взгляд его направлен прямо в объектив. При этом нередко справа, слева, вверху и внизу от фигуры фотограф оставляет совершенно одинаковое свободное пространство. Решения проблемы равновесия он, конечно, в этом случае добивается, но одного этого мало. Снимок оказывается таким примитивным, что полученное равновесие никакой особой ценности ему не придает.

Поэтому в подобных случаях структура снимка должна быть и сложнее, и богаче. Рисунок кадра разрабатывается, усложняется введением в поле зрения объектива дополнительных элементов, которые, разумеется, прежде всего несут смысловую нагрузку, но участвуют и в разработке композиции снимка. Человек, находящийся в центре кадра, не обязательно должен быть повернут в сторону точки съемки строго фронтально, взгляд его может быть направлен не прямо в объектив и т. д.

Например, рисунок фото 10, построенного по принципу центральной композиции, обогащается интересным тональным решением, изящным сопоставлением мягкого и нежного по тональным переходам лица с черным, глухим тоном фона.

С уравновешенной центральной композицией мы уже встретились на фото 41, которое

имеет удивительно поэтичный композиционный ключ: центральное положение основной группы — это главный, но далеко не единственный элемент рисунка, в разработке которого участвует многообразный, важный и по смыслу, и по композиционному значению материал, — ведь обстановка здесь не менее важна, чем сама сцена. Центральная группа привлекает основное внимание, но, рассматривая картину, зритель обязательно заинтересуется всем, что окружает эту группу, и именно в сопоставлении лирического, мирного момента краткой передышки бойцов и военной обстановки, в которой происходит действие, — звучит прекрасная музыка Чайковского, и заключается весь смысл картины. Здесь важно все: и характер освещения, и глубокое пространство, переданное с помощью элементов воздушной перспективы. Словом, удивительно гуманной, поэтической сцене найдено адекватное ей законченное изобразительное решение. Вот какой результат может дать уравновешенная центральная композиция! Она — верный помощник фотографа во многих случаях, и подобные снимки ничего общего не имеют с упрощенным линейным рисунком неумелых, примитивных кадров, где центральная композиция понята слишком прямолинейно.

Заметим, что уравновешенная центральная композиция крайне устойчива, иначе говоря, статична, и это ограничивает ее применение при съемке сюжетов, связанных с движением. Быстро движущийся объект, зафиксированный в центре кадра, теряет свою динамику, движение тормозится, а в крайних случаях неудачи и вообще на снимке не передается.

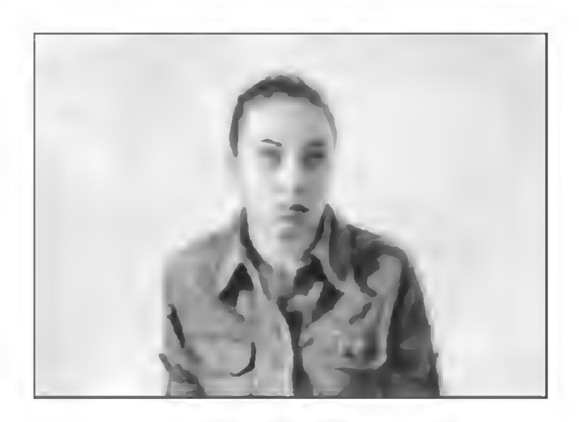


Фото 42. Центральное положение главного объекта изображения

Но вот иной композиционный замысел фотографа: главный объект изображения смещается в сторону от центра, оказывается у левой границы кадра. Он дается в укрупненном масштабе, на нем сосредоточивается внимание зрителя: задача создания смыслового и зрительного акцента на сюжетном центре композиции решена. Как же выглядит кадр, показанный на фото 43? Он изобразительно не закончен, свободное пространство в правой части картинной плоскости для разработки композиционного рисунка кадра не использовано, его появление ничем не мотивировано. Правая и левая части снимка нагружены по-разному: слева — человек, справа — пустота, и эти части изображения становятся несопоставимыми ни по смысловому, ни по изобразительному значению компонентов. Таким образом, мы имеем все основания заключить: *левая часть кадра перегружена изобразительным материалом, а гармония рисунка, равновесие в кадре нарушены* .

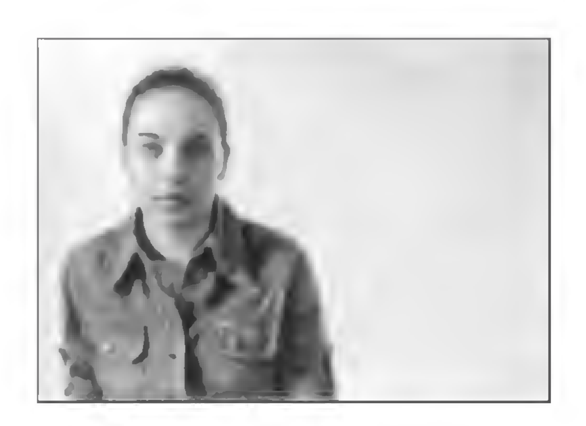


Фото 43. Главный объект смещен в сторону от центра. Равновесие нарушено

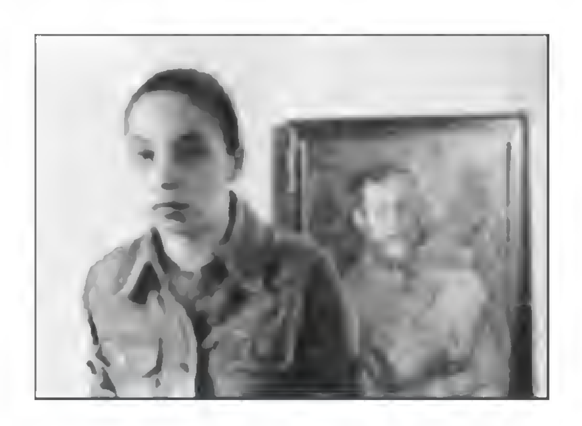


Фото 44. Композиция уравновешена дополнительным элементом

Существует традиционный прием приведения такой системы в равновесие: свободное пространство должно быть использовано для развития темы и для композиционной ее разработки, а это значит, что пустой участок кадра необходимо заполнить материалом, важным и по смыслу, и по живописности структуры. И тогда на фото 44 как противовес основному, весомому элементу кадра в правой его части появляется дополнительная деталь. Портретное изображение теперь сопоставляется не с пустым, незаполненным фоном, а с уравновешивающим композицию элементом. Это шаг вперед: уточняется характеристика персонажа; изобразительно композиция приобретает более развернутую структуру, становится строго уравновешенной.



Фото 45. А.Вовк. «Портрет на опушке леса»



Фото 46. А. Вовк. «Жил-был у бабушки беленький козлик»

Заключая это рассуждение, скажем, что смещение фигуры в левую часть кадра с самого начала предполагало именно такую (или подобную) структуру будущего снимка, ибо только при такого рода конечном результате приобретала смысл начальная фаза построения этого рисунка изображения — смещение фигуры от центра к левой границе рамки кадра.

Правильность сделанных выводов подтверждают фото 45 и 46. Эти примеры показывают, что композиционно портрет можно решить по-разному: достаточно выразителен по рисунку и первый его вариант (фото 45). Положение фигуры здесь почти центрально, но и кадрирование снимка сделано с учетом особенностей центральной композиции ни справа, ни слева от фигуры нет сколько-нибудь значительного лишнего, не мотивированного свободного пространства. А во втором варианте (фото 46) фигура смещена от центра, зафиксирована в правой части картинной плоскости. Но сделано это с определенной целью — ввести в кадр новый сюжетный элемент и использовать его для композиционного и смыслового завершения картины. И, конечно, дело здесь не просто в декоративном обогащении рисунка; новый компонент обладает активной характеризующей силой, и такой вариант портрета сообщает о главном персонаже много дополнительных сведений.

Близко к этому приему получения уравновешенной композиции стоит другой способ достижения такого же результата: применение в ряде случаев, часто в архитектурной съемке, так называемых *симметричных композиций* , т. е. рисунков изображения, в которых правая и левая части картины тождественны, а материал, представленный в этих частях, одинаков и качественно, и количественно.

Симметрия обусловливает самую строгую уравновешенность частей фотоснимка и возникает чаще всего при использовании центральной точки съемки, когда оптическая ось объектива, направленного на предмет изображения, совпадает с центральной осью объекта. На фото 22 мы уже встречались с центральной композицией, которая нередко дает симметрию изображения. Здесь, как и во всех случаях применения такого построения кадра, прием возникает в виде отклика на характерные особенности снимаемого объекта. В архитектурных съемках, например, симметрия кадра, как правило, применяется при фотографировании сооружений и ансамблей, симметричных по своим архитектурным формам, причем очевидно, что архитектор рассчитывал на рассмотрение этих сооружений именно с центральной точки, откуда зритель оценивает строгую соразмерность частей сооружения, его гармонические геометрические формы, его собственную композицию. Именно при обозрении с центральной точки наибольшее впечатление гармонии архитектурных форм производит классический фасад Большого театра на площади Свердлова в Москве и по достоинству оцениваются стройность и легкость архитектурной композиции здания Московского государственного университета на Ленинских горах.

Но вот на фото 47 мы встречаемся с новым для нас случаем уравновешенной композиции. Полезно здесь также вернуться к фото 38. Это кадры, различные по сюжетам и жанровым признакам: первый — портретная композиция, второй — спортивный репортаж. В то же время их роднит и нечто общее: в обоих случаях в основе композиционного решения кадра лежит принцип равновесия, и достигается оно похожими приемами. И там, и здесь в левой части кадра оставлено значительное свободное пространство, но появилось оно не случайно, и, что самое удивительное, это фактически ничем не заполненное пространство на фото 47 не нарушает гармонии композиции. Не возникает никакого желания уточнять эти снимки с помощью кадрирования, напротив — срез свободного пространства рамкой кадра привел бы к ухудшению изобразительного результата, к разладу композиционного рисунка.



Фото 47. Уравновешенная композиция

В чем здесь дело? Мотивом для своеобразной равновесной композиции на этот раз

служит развивающееся в кадре движение, его направление, и тогда незаполненная часть кадра приобретает свой смысл и значение. Мы подробно рассмотрели эту проблему в разделе «Определение границ кадра».

До сих пор речь шла об установлении гармоничных соотношений правой и левой частей картины, т. е. о равновесии в горизонтальном направлении. Но те же законы заполнения картинной плоскости относятся и к сопоставлениям верха и низа кадра. Глаз человека так же чувствителен к перегрузкам верхней и нижней частей картины, как и к излишней загруженности одной из ее сторон. Вот почему фото 48 кажется зрителю незаконченным, своеобразный «центр тяжести» изображения здесь резко смещен книзу, все выражающие его фигуры и предметы размещены ниже линии горизонта. Верх кадра не заполнен, пустота в верхней части снимка ничем не мотивирована, и снимок легко кадрируется сверху.

Как же следует соотносить верх и низ снимка? Возможные способы достижения равновесия по вертикали показаны на фото 49 и 50. В первом случае элементами, уравновешивающими тяжелый низ рисунка, стали впечатанные в кадр изобразительные детали — графические штрихи в верхней его части, важные также и по смыслу, по конкретизации обстановки. На фото 50 этими элементами стали живописные облака и их отражения в мокром асфальте, что приводит в состояние равновесия всю изобразительную структуру кадра.



Фото 48. Равновесие по вертикали нарушено. Перегружен низ кадра



Фото 49. Композиция уравновешена дополнительными элементами рисунка в верхней части кадра

Активную роль в решении композиционного равновесия играют *свет, характер светового рисунка кадра, отдельные элементы этого рисунка* — форма световых пятен, распределение свето-тональных масс, раскладка падающих теней. Об этом речь пойдет ниже, в гл. V и VI, посвященных световому и тональному рисункам снимка.



Фото 50. В композицию включены облака и отражения в воде

Неуравновешенные композиции, как правило, применяются при съемках динамичных сюжетов. Пример нарушения классического принципа равновесия показан на фото 51. Фигуры юных спортсменов расположены в правой части кадра, у самой его рамки, и сюда же, как бы выходя за границы картинной плоскости, направлено и происходящее в кадре движение. Центральная ось группы наклонена и потеряла свое устойчивое вертикальное положение. Все это и есть особенности композиции, которую принято называть неуравновешенной. Как к ней приходит фотограф? Он знает, что равновесие сообщает снимку общую устойчивость. Но тогда потеря равновесия есть выход из устойчивого положения и, следовательно, содержит в себе динамическое начало. Значит, неуравновешенная композиция должна помочь передаче движения и сделать снимок более динамичным. Так оно и есть: потеря композиционного равновесия на фото 51 усиливает эффект внутрикадрового движения.



Фото 51. Неуравновешенная композиция

Все примеры, которые мы рассматривали до сих пор, несмотря на разнообразие их тематики, жанровой принадлежности, изобразительных решений, оказались построенными как композиции уравновешенные. Это и не удивительно, так как в фотографии, как, впрочем, и в других видах изобразительного искусства, уравновешенные композиции распространены

более, чем какие-либо другие.

Однако существуют и иные композиционные формы, в частности такие, в которых принцип равновесия автор сознательно нарушает (не случайно, конечно), но в целях достижения определенного изобразительного эффекта. Такое необычное решение всегда обусловлено содержанием картины, фотограф использует такого рода построения только потому, что сюжет в этом случае получает особую выразительность.

Неуравновешенная композиция, вносящая известное беспокойство и, следовательно, подвижность в изображенный сюжет, хотя и не часто, но используется и в портретных снимках. Главный объект изображения — человек здесь опять-таки должен находиться у границы кадра, а взгляд его порой буквально упирается в эту границу, возникающую как препятствие движению. Какой же изобразительный эффект дает такой прием организации кадра?

Движение, возникшее здесь, кажется порывистым, внезапным, резким. Словно человек неожиданно повернулся либо быстро двинулся с места. И если фотограф хочет выразить именно такой характер действия, то его прием композиционного построения кадра следует оценить как правильный, дающий должный эффект.

Итак, применение неуравновешенной композиции может быть хорошо продуманным приемом организации кадра, которым фотограф добивается определенного зрительного эффекта, глубже и полнее выражает содержание картины. Нарушение равновесия вносит в нее элемент беспокойства, неустойчивости, отчего и возникает эффект динамичности изображения. Эти свойства неуравновешенной композиции используются художником, который вполне сознательно отказывается от равновесия во имя особого выразительного решения определенных смысловых задач.

Неуравновешенные композиции в фотографии встречаются значительно реже, чем композиции уравновешенные, имеющие самое широкое распространение в пейзаже, портрете, натюрморте и многих других разделах фотографии. Но на своем месте они прекрасно служат действенным изобразительным средством решения сюжетов и тем, требующих динамического построения кадра.

Ритмический рисунок кадра

Перечень способов построения уравновешенной композиции разработанный в предыдушем разделе главы, следует дополнить еще одним приемом, который связан с понятием ритмического рисунка кадра, повторами основного композиционного мотива.

Рисунок кадра, несомненно, приобретет устойчивость, если изобразительный материал равномерно распределяется по всему полю кадра. Этот один из простейших способов достижения композиционного равновесия оказывается доступным всем начинающим фотографам, т. е. тем, кто в своем композиционном творчестве не дошел до разработки более сложных структур и не ощутил выразительной силы многоплановых изобразительных решений кадра. К подобным решениям, как и к элементарным, но устойчивым центральным композициям, фотографа ведет чисто интуитивное стремление к стабильности, устойчивости рисунка, и он в принципе получает такой результат.

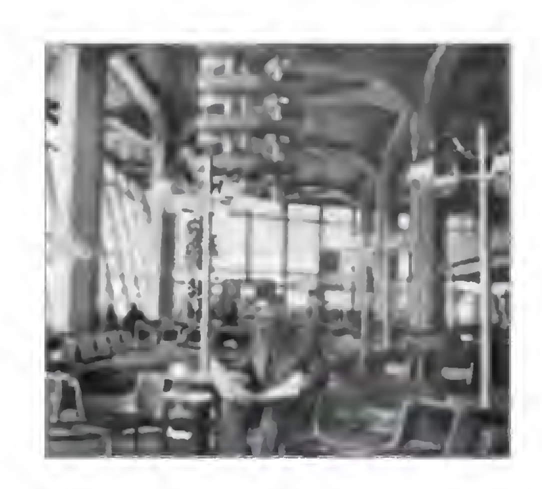


Фото 52. Снимок перегружен деталями

Однако нередко подобные снимки оказываются столь примитивными, что производят впечатление композиционно не разрешенных. Кажется, что фотограф вообще не ставил перед собой никаких задач по изобразительному решению снимка. Примером такой неудачной работы может служить фото 52. Материал здесь равномерно распределен по всему полю кадра, и перегрузок одной из частей картины не возникает. Но как перегружена деталями вся картинная плоскость! Рисунок становится запутанным, пестрит множеством ненужных подробностей, и на что бы ни надеялся фотограф, беря в кадр весь этот материал, — на уравновешенность композиции, на то, что кадр с точностью повторит найденный интерьерный мотив и, следовательно, сохранит для зрителя правду и красоту этого интерьера, — его творческие планы и надежды в таком снимке не осуществляются. Зрителю трудно рассматривать подобные изображения, поскольку фотограф не проделал необходимой работы по осмыслению материала, по его раскладке на картинной плоскости. И своих впечатлений и размышлений зрителю передать не сумел. Рыхлость композиционной формы озадачивает зрителя и не помогает ему разобраться в материале картины.

Обратимся к следующему снимку — фото 53. Здесь мы встречаемся с совершенно иным изобразительным решением, с четкой и выразительной композиционной формой, с глубинным построением кадра. Все здесь участвует в разработке темы: и линейный рисунок, и воздушная перспектива. А ведь и в этом примере материал равномерно распределен по всему полю кадра, что дает ощущение устойчивого и полного равновесия тональных масс.



Фото 53. В. Елкин. «Осенний мотив»

Почему же при одинаковой композиционной предпосылке — достижении равновесия равномерной нагруженностью всех частей картины — получены два столь различных результата? Сравнение снимков дает ясный ответ на вопрос: если в первом примере элементы рисунка находятся в самых произвольных соотношениях, то во втором случае эти соотношения упорядочены, деревья определенным образом чередуются, их разделяют примерно равные или подобные промежутки, элементы общего рисунка как бы повторяются в ритмической последовательности.

Таким образом, мы встретились с понятием *ритма, ритмического рисунка изображения* . Под ритмом в произведениях искусства обычно понимают закономерное чередование композиционных элементов, их повторяемость через определенные промежутки, порядок их сочетания. Теперь мы понимаем, что в нашем примере неудачного композиционного построения, показанном на фото 52, главным недостатком является полное отсутствие ритмического начала. А оно необходимо в данном случае, так как обильный материал кадра требовал определенной упорядоченности. Ее и могла дать ритмичность линейного рисунка, которую удачно применил для построения своего снимка автор фото 53.

Ритм — элемент общей композиции снимка и одно из средств, с помощью которых достигается ясность формы, а нередко и оригинальность воплощения темы. В искусство ритм приходит из жизни. В природе мы постоянно встречаем ритмические повторы и умеем ценить их красоту. Они — в стройном рисунке лепестков цветка, в отчетливых линейных повторах волн, набегающих на берег. Последовательно чередуются зерна в колосе спелой ржи, и ветер укладывает пески пустыни в затейливые складки. Чередуются уходящие к горизонту борозды вспаханной земли. Наблюдательный фотограф отыскивает эти рисунки в жизни и на них основывает ритмические композиционные построения снимков. Классические работы мастеров фотографии, основанные на ритмичности линейных рисунков, насыщены жизнью и подлинной красотой. Именно потому, что они не только нарядны и декоративны по своей структуре, но и жизненно правдивы, они вызывают у зрителей точные ассоциации и высоко ими ценятся.

Можно подумать, что не так уж велика заслуга фотографа в построении ритмичного рисунка снимка, если эти ритмы встречаются в жизни в готовом виде. Такое мнение, конечно, ошибочно. Не всем дано подметить эти ритмы и оценить их значение для

структуры будущего снимка. Нужен зоркий глаз художника, чтобы найти ритмическое начало композиции в жизни, нужна рука мастера, чтобы воспроизвести эти ритмы на снимке не в их чисто внешнем проявлении, а в истинном смысле и значении.

Ритм, увиденный в жизни, не механически переносится на снимок, а ложится в основу его композиционного рисунка и превращается в ритм линий, в чередование тонов, выявленных и сформированных с помощью изобразительных и технических средств фотоискусства.

К ритмическим построениям мы относим прежде всего снимки с четко выступающей изобразительной структурой, отчетливым делением пространства кадра на равные, подобные или похожие сюжетные, линейные или тональные элементы. Примером такого ритмического снимка и служит фото 53, где использовано членение картинной плоскости в горизонтальном направлении. Это привычная и часто используемая форма заполнения кадрового пространства. Но оно может ритмично делиться не только в горизонтальном направлении. Подобный же отчетливый рисунок нередко располагается в направлении вертикальной оси картины, и тогда ритмические повторы композиционного мотива идут снизу вверх. В других снимках можно встретить ритм диагоналей, закономерное чередование наклонных линий, по направлению близких к диагоналям прямоугольника кадра. В фотографии нередки глубинные построения, и тогда ритмическое распределение элементов композиции может идти не по плоскости снимка, а от переднего плана в глубину кадра. Здесь ритмический рисунок усложняется, поскольку на рисунке заметно скажутся перспективные сокращения, его элементы будут уже не равны между собой, но лишь подобны.

Свои поиски ритмических построений фотограф, конечно, начинает с простейших ритмов, помогающих получить четкое и лаконичное линейное решение кадра. На ученических снимках эти ритмические повторы получаются порой слишком стилизованными, чуть ли не схематическими изображениями.



Фото 54. Л. Панина. «Утро в лесу»

Но, постепенно совершенствуя мастерство и проникая в подлинную красоту жизни, фотограф приходит к более тонким ритмическим построениям, возникают нюансы, полутона, обогащающие изобразительный строй снимка, и сам ритмический рисунок усложняется, и порой, как и в музыке, здесь возникают диссонансы. Например, на фото 54 уже нет столь четкого строя вертикалей, как на фото 53. Да ведь и на этом снимке общий его изобразительный строй обогащен многими другими деталями и подробностями, кроме ритмической основы рисунка. На первом плане не только темные силуэты стволов деревьев, но и их отражения на влажной поверхности асфальта. Эти стволы, естественно, имеют неодинаковую форму, их разделяют не равные промежутки, но тем не менее в чередовании

светлого и темного здесь возникает явно различимый ритм. На снимке хорошо разработана глубина кадра, переданная светлыми тонами и мягкими тональными переходами. Так и должно быть, поскольку дали просматриваются сквозь пелену дождя. На таком фоне контрастный передний план становится особенно отчетливым. Очень важно, что все элементы рисунка использованы здесь не формально, именно с их помощью создается поэтическая картина осени.

Верность жизненному материалу нередко приводит к усложнениям ритмических построений снимков. Так, на фото 54 вертикали пересекаются наклонными линиями деревьев в глубине кадра. Четкая графика уступает место живописности! И все это совершенно закономерно, ведь ритмы природы редко бывают такими же четкими, как графические ритмы в изделиях рук человеческих, такие, какими мы видим их, например, в архитектуре или мачтах высоковольтных линий. А естественные ритмы, специально доведенные фотографом в снимке до сухого стилизованного линейного рисунка, чаще всего оставляют впечатление искусственной схемы или чисто учебного упражнения.

Понятие «ритм» принято относить главным образом к линейному рисунку кадра. Но с равным правом в снимке для его ритмического построения можно использовать и чередование световых пятен; бликов; падающих на поверхность теней; повторы участков светлого или темного тонов. Следовательно, понятие ритмичности расширяется, оно может быть отнесено не только к элементам линейного рисунка, но и к свето-тональной структуре кадра.

Итак, кроме композиций, в основе которых лежит четко сформированный сюжетный центр картины, и уравновешенных композиций мы теперь имеем представление также о рисунках изображения, основанных на ритмических повторах.

Объект и фон в кадре

В хорошо разработанном по композиции снимке, где сюжет развивается в пространстве и фотограф достаточно убедительно выявил и передал эти пространственные характеристики объекта в целом, ясно различаются его основные глубинные зоны: зона основного объекта изображения, второй план и фон.

Каждая из этих зон несет свою смысловую и изобразительную нагрузку. Главный объект изображения есть основное звено повествования. Второй план, как правило, передает среду, обстановку, которая «работает на сюжет» и обладает большой характеризующей силой. Однако в ряде случаев и в некоторых жанровых разновидностях снимков, в своеобразных композиционных решениях портрета и даже жанровых сцен второго плана в кадре может и не быть.

А вот третий компонент глубинной композиции фон — в кадре есть всегда, хотя в одних случаях он играет весьма активную роль, а в других ему отводится самое скромное место.

Соотношение объекта и фона — важная проблема в изобразительном искусстве и, естественно, в фотографии также. Ей всегда мастер уделяет пристальное внимание, ее решения многообразны. Наметим ключевые позиции к решению этой проблемы. Рассмотрим роль фона, его значение, его соотношение с главным объектом изображения или, что вернее, соотношение главного объекта с фоном, на который этот объект проецируется.

Несомненно, одна из важнейших функций фона — его способность стать именно «фоном для объекта», т. е. отойти в отдаление, стушеваться, занять подобающее место в композиции, выгодно оттенить главный объект изображения. Частично мы уже занимались этим вопросом, когда говорили об акценте на сюжетном центре композиции. Но сейчас мы вынуждены еще раз вернуться к этой теме, потому что в изобразительной структуре кадра все прочно связано и строгое деление целого на отдельные элементы изобразительности невозможно, да и не нужно. Поэлементный анализ структуры фотокартины ведется лишь в

целях методических, чтобы, выделив, несколько искусственно определенную проблему, можно было уделить ей должное внимание и всесторонне изучить ее. Но лишь для того, чтобы, получив необходимые знания, в дальнейшем, в творческом процессе синтезировать элементы и создать законченную фотографию в виде целостного произведения, в единстве всех ее частей.

Итак, фон должен оставаться фоном, не спорить по значению с сюжетно важным материалом кадра. Какими же свойствами и особенностями он должен для этого обладать? Здесь полезно вспомнить один из законов зрительного восприятия картины, упоминание о котором встречается еще в трудах Леонардо да Винчи. Закон этот утверждает, что глаз человека, рассматривающего картину, привлекает прежде всего места наивысших яркостей и энергичных контрастов. Следовательно, самые высокие яркости и контрасты должны возникнуть на главном объекте изображения, фон же должен быть по рисунку менее контрастным, чем объект, что важно еще и для передачи расстояния между ними, для создания иллюзии воздуха, разделяющей их воздушной среды.

Фон помогает выделить в кадре главное, усилить его эффект. В «Трактате о живописи» Леонардо да Винчи читаем: «Ты должен ставить свою темную фигуру на светлом фоне, а если фигура светлая, то ставь ее на темном фоне. Если же она и светла и темна, то ставь темную часть на светлом фоне, а светлую часть на темном фоне». Фотография многому может поучиться у живописи. Разумеется, речь идет не о прямых заимствованиях, а об освоении многовекового опыта живописи, ее культуры, ее открытии. Фотография — особый вид изобразительности, она не может и не должна пытаться повторять живописные структуры, что вело бы лишь к подражаниям и насилию над спецификой фотоизображения. Но то, чем богата живопись, должно стать достоянием фотографа, расширить его представление о творческих возможностях фотоискусства.

Итак, тональность фона оттеняет фигуру. А это значит, что в линейном, тональном и световом решении фона автору снимка следует отталкиваться от того, как освещена и расположена в кадре фигура, каким сочетанием тонов она нарисована. Иначе говоря, возникает требование *единства, взаимосвязи изобразительного решения фигуры и фона* , без чего невозможна общая целостность произведения.

Например, если фотограф работает в павильоне и снимает портрет, представляющий собой по крупности средний план, он начинает строить схему света с того, что направляет основной осветительный прибор на объект с целью выявить объемно-пластическую форму лица и фигуры. Затем прибором общего рассеянного света он подсвечивает тени, снижает возникшие контрасты до необходимого уровня. Как же этот эффект светотеневого рисунка разрабатывается на фоне? Понятно, что он должен быть освещен в таком же ключе: направленный свет может образовать на нем световое пятно; возможно, возникнет рисунок луча, характерный для него световой блик; может сложиться и более простое решение фона — в зоне падения луча заметно повысится светлота тона. Очевидно, что для такого освещения фона потребуется специальный осветительный прибор, а направление его действия должно быть прочно связано с основным потоком света, лучом, падающим на лицо и фигуру снимаемого человека.

Итак, часть фона освещена. Но другие его участки остаются пока еще совершенно не освещенными. Оставить их в таком виде нельзя, необходима подсветка общим рассеянным светом, иначе на фоне возникнут контрасты более высокие, чем на фигуре. А мы знаем, к чему это приведет: акцент с главного сместится на второстепенные элементы, фон станет слишком активным, что недопустимо.

Произведем подсветку фона рассеянным светом. Теперь его, как и фигуру, освещают два источника света, и фотограф, регулируя их соотношения по яркостям, в состоянии добиться правильного сочетания рисунка светотени и ее контрастов на главном и второстепенном материале. Так образуется единый световой рисунок фигуры и фона, создается иллюзия, что все пространство кадра освещено общим реальным источником света (солнце, лампа и др.), и в его потоке находится объект съемки, все его части. Такое

стремление к единству эффекта освещения ведет к образованию выразительного и строгого цветового рисунка, без лишних немотивированных световых пятен, произвольно разбросанных на картинной плоскости.

Взаимосвязь фигуры и фона необходима и в том случае, если фотограф работает на натуре и, следовательно, не имеет возможности специально организовать свето-тональную гамму кадра и добиться гармоничного соотношения главного объекта и фона, как было показано в предыдущем примере. Проблема остается, но становится совершенно иной методика ее решения. И возможность нейтрализовать фон у фотографа есть и в таких условиях. Даже при репортажной съемке, протекающей, как известно, в очень жестком режиме времени, остается минимальным резерв этого времени, чтобы уточнить точку съемки, ее высоту, угол зрения на объект, ее расстояние от центра события. Конечно, главная цель, которую преследует фотограф в это время, — выразительный момент действия, точно уловленная фаза движения. Одновременно решается и композиционный рисунок кадра, в частности от выбранной точки съемки зависят проекции, при всяком изменении точки съемки объект проецируется на другой участок фона, и это фотограф должен обязательно учитывать.

Например, снимая спортивный сюжет (прыжок, острый момент футбольной баталии и пр.), фотограф нередко использует нижнюю точку, которая дает возможность спроецировать спортсменов не на перегруженный и пестрый фон трибун стадиона, а на более нейтральный фон неба. Несомненно, это более удачная проекция с точки зрения выявления четкой контурной формы главной фигуры сюжета, героя события или группы спортсменов в решающий момент соревнования.

Но вот интересный поворот: в решении проблемы фон здесь уже не та ничем не загруженная плоскость, с которой мы встретились при съемке портрета. Это пространство, заполненное живым материалом, уточняющим место действия, участвующим в общей разработке сюжета. Такой фон становится источником дополнительной информации и, по сути дела, принимает на себя функции *второго плана* пространственной композиции. Однако он остается фоном и потому требует того же, в чем нуждается любой другой фон, — известной нейтрализации, обобщенного изображения.

Средства достижения такого рисунка натурного фона — у автора в изобилии. И одно из них встречается в практике фотографии, может быть, чаще всех других — смятение оптического рисунка фона, увод его в нерезкость.

Потеря резкости, как известно, достигается разными путями. Если позволяет экспозиционный режим, снимают с достаточным для искомого эффекта действующим отверстием объектива, и тогда при наводке резкости на главный объект изображения отдаленный фон оказывается за дальней границей резко изображаемого пространства. Если уровень освещенности на объекте высок и объектив необходимо диафрагмировать, резкость наводят на близкое расстояние или, как говорят профессионалы, «плоскость наводки выносят вперед», с тем чтобы главный объект был не в плоскости наводки, а у дальней границы резко изображаемого пространства. Тогда фон окажется за этой границей и изобразится нерезко. Наконец, если движение в кадре происходит вдоль картинной плоскости, может быть использован прием «съемки с проводкой», дающий специфическую смазку фона, — фотограф панорамирует движущийся объект, движет аппарат с той же угловой скоростью, что и у объекта съемки. Смазанность рисунка фона лишает его конкретности, деталировки, он меньше останавливает на себе внимание зрителя, фигура спортсмена начинает доминировать в кадре. И тем не менее фон не теряет своей характеризующей силы, помогает разработке сюжета еще и тем, что подчеркивает движение, насыщает кадр динамикой.

Следует остановиться еще на одном важном назначении фона он призван связать воедино все части картины, изображенные на ней фигуры, группы, предметы. Каждый из этих элементов порознь легче согласуется с относительно спокойным по деталировке и контрастам фоном, чем непосредственно один с другим. К единому изобразительному

решению кадра нередко приходят именно через этого надежного «посредника», увязывающего части в единое целое.

Особенно важны тональность и цветность фона в цветном изображении. Нередко именно за счет красок фона в картине возникает единый доминирующий тон, который становится основой ее колористического решения. Очарование палехской миниатюре придает, конечно, удивительная палитра красок. Но ведь очень активен здесь и глубокий черный тон фона. С черным прекрасно согласуется любой хроматический цвет, и потому, объединенные этим черным, живут рядом и гармонически соседствуют все цвета спектра, которыми так богата поэтическая палитра палешан. Есть в их работах богатство красок, но никогда нет пестроты, лубочности. И излюбленный черный фон здесь играет немалую роль.

Многое еще можно было бы сказать о значении фона, но и сейчас уже достаточно ясно, сколь серьезную роль он играет в картине и как важно умело создать фон для основного действия. Недаром рассказывают о крупнейшем фламандском живописце Питере Пауле Рубенсе, что якобы на просьбу взять к себе в ученики молодого человека, который пока мог бы «хотя бы расписывать фоны» в его картинах, он ответил: чему же ему у меня учиться, если он уже умеет делать самое сложное! Оценка фона в этих словах справедливая!

От чего зависят положение границ и формат снимка? Как ведется кадрирование фотоизображения?

Расскажите о возможностях кадрирования фотоснимка в процессе съемки и в процессе печати.

Какие изобразительные средства фотографии и приемы построения фотоизображения дают возможность получить акцент на смысловом центре кадра?

Раскроите смысл понятия «композиционное равновесие». Какие средства и приемы использует фотограф для построения уравновешенных композиций?

Когда в фотографии используются композиции неуравновешенные? Какой изобразительный эффект они дают?

Глава V
Свет как изобразительное средство фотографии

О световом решении снимка

Источник света освещает объект, который отражает упавший на него световой поток в различных направлениях, в том числе и в сторону объектива съемочного аппарата; свет, пройдя сквозь объектив, попадает на светочувствительный эмульсионный слой, где и возникает скрытое изображение.

Такое первичное, элементарное фотоизображение обязательно получает каждый, кто взял в руки фотоаппарат и решил заняться увлекательнейшим делом — фотографией. Может быть, именно эта кажущаяся легкость фотосъемки и привлекает к ней такое огромное число людей!

Но можно ли в этом случае сказать, что, начиная фотографирование, автор снимка «работает со светом» и занимается *световым решением* кадра? Работает со светом да. Он учитывает количественную сторону освещения, рассчитывает экспозицию. Но о световом решении снимка в полном значении этого слова пока, конечно, нет и речи.

Вначале работа идет в ключе определения чисто количественных характеристик существующих или создаваемых условий освещения. Этой стороне светового рисунка, которую принято называть *технической работой со светом или техникой освещения* ,

безусловно следует уделить должное внимание. Технически неслаженное фотоизображение со слишком высокими яркостями световых пятен или непроработанностью теневых участков, общая недодержка или передержка негатива тяжело отражаются на результате и не позволяют реализовать творческие замыслы фотографа. В этих ошибках гибнет вся изобразительная структура кадра, а вместе с ней и содержание, мысль, которую уже невозможно прочесть в снимке, технически неудовлетворительном.

Совершенное владение техникой своего искусства, разумеется, необходимо каждому художнику, в том числе и фотографу. А без владения техникой создания светового рисунка кадра вообще невозможно подойти к решению задач художественных, определяемых общим понятием «световое решение снимка».

Эти задачи возникают в тот момент, когда фотограф, не довольствуясь оценками *количественными* , переходит к определению *качественных* характеристик в световой палитре, задумывается, в частности, над тем, как изобразить на плоскости снимка *объемную* фигуру, находящуюся в *пространстве* , передать ее пространственное положение. Эта проблема встает не только перед фотографом, но и перед художником живописцем, который также работает на плоскости картины. У Леонардо да Винчи в его «Трактате о живописи» читаем «Первое намерение живописца — сделать так, чтобы плоская поверхность показывала тело рельефным и отделяющимся от этой плоскости. И тот, кто в этом искусстве наиболее превосходит других, заслуживает наибольшей похвалы: такое достижение — или венец этой науки происходит от теней и светов, или, другими словами, от светлого и темного».

Светлое и темное... Света и тени... Это важнейшие компоненты палитры художника и фотографа. Для передачи на снимке объемов, пространств, рельефов, фактур, т. е. привычных характеристик объемного и пространственного действительного мира, он использует и светотень, и светотональные сочетания. И здесь проявляется такая функция освещения, которую принято называть *изобразительной* , поскольку цель фотографа на этом этапе — свободное и выразительное изображение тех черт действительности, которые впрямую на снимке не фиксируются. *Иллюзии* объемов и пространства фотограф добивается своими изобразительными средствами, используя закономерности линейной и тональной перспектив, о чем уже говорилось выше, и, конечно, освещению здесь отводится едва ли не первая роль.

Итак, мы определили *техническую* и *изобразительную* задачи, которые встают перед фотографом, когда он выстраивает или отыскивает в природной обстановке световой рисунок своего кадра. Но есть у этого рисунка еще одна важная функция, которая связана непосредственно с заполнением картинной плоскости и потому получила название *композиционной задачи освещения* . Для рассмотрения общей композиции фотографического снимка необходимо более подробно разработать именно композиционную задачу освещения, и потому этот вопрос выделен как самостоятельный в следующем разделе главы. Мы увидим, что свет и его элементы органично входят в общее композиционное решение снимка.

При выборе или специальном создании определенных условий освещения фотограф решает все три названные задачи одновременно и во взаимосвязи. К чему же направлена эта сложная разработка светового рисунка кадра? Ее высшая цель — создание и использование такого светового решения, которое помогает дать углубленные характеристики персонажей, обрисовать обстановку действия и в конечном итоге способствует раскрытию содержания снимка.

Управляемое освещение ателье, работа с осветительными приборами дают полную возможность для решения поставленных задач. Но как быть с естественным освещением, которое не так-то легко подчинить своим замыслам? А вместе с тем композиционная, изобразительная и техническая задачи освещения возникают перед фотографом и решаются не только при работе с осветительными приборами, в специальных павильоне, студии, ателье, но также и при натурных съемках. Проблема остается, задачи не меняются, но иной

становится методика работы фотографа: *на смену специальной организации освещения, созданию светового эффекта приходит методика наблюдения и выбора* .

Поначалу кажется, что на натуре снимать много проще: в большинстве случаев здесь есть нужное количество света, к тому же природа предлагает уже готовый вариант рисунка. Но это так и не так. Получить снимок, технически грамотный по свету, в этих условиях действительно несложно. Но добиться *задуманного изобразительного решения кадра* много сложнее, чем в ателье, где свет послушен творческой воле фотографа. Однако и на натуре возможности такие у фотографа несомненно есть, и работы, относящиеся к жанру пейзажа, этюды, жанровые сценки, и один из самых сложных видов фотографии — репортаж дают нам немало примеров интереснейших изобразительных решений.

Методика наблюдения и выбора позволяет найти выразительный световой рисунок кадра, даже если время, отведенное на фотографическую разработку сюжета, измеряется буквально минутами, а порой долями минут. Порой все решает изменение точки съемки (если, конечно, от этого не страдают воспроизведение сюжета, выбор момента съемки и пр.) по отношению к направлению падения основного светового потока — от такой перемены свет из переднего превращается в боковой или контровой. При съемке пейзажа запас времени у фотографа практически не ограничен, и требовательный человек не поленится вернуться к своему объекту съемки в другое время дня, если видит, что в данный момент световой рисунок неинтересен.

Следует также внимательно присмотреться к тому, как интересны, неповторимы и разнообразны световые рисунки, возникающие в природе. Привыкнув в жизни к этим естественным изменениям, мы принимаем их как данность и не всегда оцениваем их красоту и даваемые ими возможности для художника, для фотографического творчества. А ведь в фотографии успех дела во многом решают наблюдательность, умение оценить возникающий на объекте световой эффект с точки зрения его пригодности для данного конкретного случая съемки, терпеливый выбор нужного эффекта из всего их многообразия. Раннее утро, низкий свет восходящего солнца, длинные тени, утренний туман, дымка, смягчающая все контрасты... Более высокое стояние солнце, энергичная светотень, выявляющая объемно-пластические формы, рельефы, фактуры... Пламенеющий закат, живописный рисунок облаков, солнце, опускающееся к линии горизонта... Сумерки, расцвеченные огнями фонарей, витрин, светящихся окон... Ночное освещение с его контрастами и низкой темной тональностью... Великое множество факторов, влияющих на характер эффекта освещения, — интенсивность излучения, спектральный состав света, характер источника, направление световых лучей... Состояние погоды, тип облачности, время года, время суток... Можно представить себе, какие разнообразные световые рисунки возникают при различных сочетаниях всех этих условий!

Разнообразные условия освещения, или иначе *эффекты освещения* , и лежат в основе работы фотографа со светом. Понятие «эффект освещения» следует толковать широко, оно охватывает все многообразие условий освещения реальной действительности и варианты их изобразительной трактовки в фотографических снимках. С равным правом в палитре фотографа существуют эффект дневного солнечного освещения и эффект света от настольной лампы, эффект освещения в пасмурный день и в сумеречное предвечернее время.

В практике фотографии выработался также термин «эффектный свет», которым принято обозначать лишь вполне определенную группу условий освещения, либо это свет от источника, находящегося в поле зрения объектива, либо это иной, но всегда броский — «эффектный» свет, источником которого могут быть фонарь, свеча, зажженная спичка и пр. Но условия освещения, охватываемые общим термином «эффекты освещения», подразумевают все разнообразие источников света и результатов их действия. Ведь термин «эффект» в буквальном переводе с латинского означает «результат действия какой-либо причины», а в нашем случае это результат действия любого источника света независимо от того, «эффектен» или «неэффектен» образующийся при этом световой рисунок.

Важно, чтобы выбранный для съемки эффект соответствовал содержанию снимка и

был использован для раскрытия этого содержания; чтобы он был жизненно правдив и характеризовал место и время действия; а если съемка ведется с помощью осветительных приборов, их схема должна воспроизводить один из реальных световых эффектов, иначе световой рисунок кадра станет условным.

Процитируем еще раз Леонардо да Винчи и по достоинству оценим его стремление к правде и выразительности эффекта освещения в картине: «Следует пользоваться таким освещением, которое давало бы и то место природы, где задумана твоя фигура, т. е. если ты задумал ее на солнце, то делай темные тени и большие освещенные пятна и отчеканивай тени всех окружающих тел на земле; если же фигура задумана при пасмурной погоде, то делай малое отличие от светов к теням, и у ног не делай никакой тени; если фигура будет в доме, то делай большое отличие от светов к теням, а также и на земле; если ты изображаешь там занавешенное окно и белое помещение, то делай малое отличие от светов к теням. Если же оно освещено огнем, то делай света красноватыми и сильными, а тени темными, а места падения тени на стенах или на земле должны быть ограничены, и чем больше они удаляются от тела, тем делай их более обширными и большими; и если эта фигура освещена отчасти огнем и отчасти воздухом, то делай, чтобы та часть, которая освещена воздухом, была более сильной, а та часть, которая освещена огнем, была почти красной, похожей на огонь. И прежде всего делай так, чтобы твои написанные фигуры имели свет большой и сверху, т. е. как та живая фигура, которую ты срисовываешь; ведь люди, которых ты видишь на улице, все имеют свет сверху, и знай, что даже если очень хорошо тебе знакомого человека осветить снизу, то тебе будет очень трудно узнать его».



Фото 55. А. Целицкий. «Светотеневой рисунок изображения »

Изобразительная задача фотоосвещения

Будем считать первичную, техническую задачу освещения изученной и отработанной учащимися до того, как они стали заниматься курсом фотокомпозиции, и не станем больше возвращаться к проблемам экспозиционных расчетов, опирающихся на уровень освещенности объекта, светочувствительность негативных материалов и их фотографическую широту. Продвинемся несколько дальше в разработке световой палитры, расширим наши представления о функциях света, о его значении для изобразительного формирования кадра-картины.

Изобразительная задача освещения... Освещать объект съемки не для того, чтобы его «снимать», просто повторять, а изображать, т. е. рассказывать о нем зрителю... Эти проблемы возникают перед фотографом как отклик на определенную условность фотографии и в связи с необходимостью добиться иллюзии трехмерности снимка, по сути своей плоскостного, двухмерного. Научиться изображать мир с его объемно-

пространственными характеристиками — глубиной пространства, пластикой объемов, выпуклостями и впадинами рельефов, шероховатостью или глянцем фактур... Таков комплекс задач, в разрешении которых буквально первостепенное значение имеет свет.

К решению этих задач следует подойти в определенной последовательности, и здесь будет полезной несложная система первичных упражнений. Проведем их в условиях фотопавильона, где свет управляем и должен стать послушным орудием создания задуманного рисунка освещения.

Учитывая, что главный жанр, в котором в дальнейшем предстоит работать фотографу-профессионалу, — павильонный портрет, максимально сблизим наши упражнения с его последующей производственной работой и займемся именно портретным освещением. Но первоначально освободим учащихся от сложностей съемки человека с тонкими характеристиками его натуры. В качестве объекта съемки возьмем гипсовые фигуры-бюсты, повторяющие объемную лепку лица, но допускающие бóльшую широту учебно-упражненческого эксперимента, чем конкретный человек. Но постоянно будем помнить, что мы не просто фотографируем гипсовую модель, что ее съемка не самоцель и что мы занимаемся предварительной подготовкой к работе в тонком и ответственном жанре портрета.

Важно также знать, что характер светового рисунка в портрете и определяющая его схема света полностью зависят от особенностей строения лица снимаемого человека, от его характера, индивидуальности. Именно поэтому в портретной фотографии рождается бесконечное разнообразие световых решений, расположений осветительных приборов и их взаимодействия. Со съемкой классической гипсовой модели-бюста дело обстоит несколько проще. И поскольку все же существуют некие типовые, распространенные схемы света, с изучения которых и их свойств и следует начать наши упражнения, то гипсовые модели здесь станут нашими верными и терпеливыми помощниками.



Фото 56. А. Носовский. «Алена »

Решая изобразительные задачи освещения, мы, кроме того, создаем и общий световой рисунок кадра, поэтому будем стремиться к его выразительности, живописной или графической структуре, к тому, чтобы он впечатлял зрителя и доставлял ему эстетическое удовлетворение.

Светотеневой рисунок изображения

Наши жизненные наблюдения подсказывают нам, что наиболее энергичные световые рисунки возникают тогда, когда на объекте есть отчетливая светотень, а она, как известно,

является результатом действия *направленного света* . Для начала при съемке наших упражнений с искусственным освещением мы и разработаем такую схему света, где основу рисунка будет закладывать именно направленный свет (чаще его называют светом «рисующим», иногда «ключевым» или «ведущим»). Результатом нашей съемки станет фото 55.

Как здесь установлен прибор направленного света? Он находится слева от модели и освещает ее с задне-бокового направления. Это правильное положение прибора: модель в своем повороте обращена влево и, следовательно, световой поток встречает этот поворот и падает прямо на лицо модели. Таким образом, он не только лепит объемно-пластическую форму лица, но и создает необходимый изобразительный акцент на сюжетном центре портретной композиции[5]. Если бы мы поставили осветительный прибор справа, то получили бы самые высокие яркости на затылке модели и тогда не только бы потеряли разработку пластики лица, но и сместили бы световой акцент с главного на второстепенное.

В рассматриваемом примере рисующий свет направлен на модель также несколько сверху. Это не случайность: верхний свет привычен для нас в жизни; таковы и солнечный свет, и рассеянный свет неба, и свет интерьерных светильников. Такое освещение при съемке помогает нам передать лицо человека в привычных светотеневых очертаниях, а следовательно, делает его на фотографии похожим, узнаваемым, что немаловажно в профессиональном портрете.

В нашем примере (фото 55) работает не только прибор направленного света, создаваемый им рисунок дополняется *светом рассеянным* , который называют иногда даже «заполняющим». Это тоже следствие нашего жизненного опыта: привычное дневное солнечное освещение обязательно включает этот дополнительный компонент, кроме прямого света на объекте всегда присутствует и мягкий, рассеянный атмосферой свет, «свет неба», который насыщает тени, делая их хорошо просматривающимися. Существует, конечно, и ночное освещение, в котором количество рассеянного света сведено к минимуму (особенно если на небе нет луны), и сумеречное освещение с его тонкими тональными нюансами. Эффекты освещения реальной действительности бесконечно разнообразны, и их наблюдение и изучение — прекрасная школа для фотографа, вдумчиво работающего над световыми решениями своих фотографических картин.

При съемке портрета рассеянный свет необходим для установления правильных соотношений яркостей в освещенных и теневых участках, он регулирует контрасты светотени. В нашем примере источник рассеянного света направлен на лицо также несколько слева, но установлен он значительно ближе к фотоаппарату, чем направленный свет. Таким образом, оба источника работают во взаимосвязи, как бы сливаясь в единый световой поток.

Но положение источника рассеянного света вместе с тем таково, что на модели теперь образуется не только тень справа, где световой поток скользит как бы по касательной к поверхности щеки, но и полутень в центральной части лица, куда рассеянный свет падает по нормали. А вот если бы прибор рассеянного света мы установили прямо у фотоаппарата (передний фронтальный свет), тональная гамма на модели стала бы куда как более обедненной, поскольку вся теневая сторона модели получила бы одинаковую освещенность и уже не возникло бы переходов от света к полутени и от полутени к теневой части. Модель рисовалась бы всего в две краски света и тени, рисунок стал бы грубее, монотоннее.

Количество заполняющего света в тенях в разных случаях может быть очень различным, это зависит от индивидуальных особенностей лица снимаемого человека и от общего творческого замысла фотографа. И контраст изображения в разных случаях съемки колеблется в широких пределах от высоких показателей до очень мягкого изображения. Нахождение искомого контраста светотени не только в технических параметрах, но и в изобразительно-художественном значении носит название «светового баланса» или «баланса

---

[5] Автор снимков, иллюстрирующих работу со светом (фото 55, 59, 61 и 64 *)* — *А. Целицкий.*

освещения».

Здесь крайне важны требования изобразительной законченности фотоснимка. Но необходимо и соблюдение технических норм если экспозиция при съемке будет рассчитываться по светам, уровень подсветки теней должен обеспечить их достаточную проработку. Если же теневые участки рисунка занимают в кадре его основные площади и экспозиция будет устанавливаться по теням, яркость световых пятен от света рисующего должна быть отрегулирована с помощью реостата или сеток на приборе с тем, чтобы в этих участках не получалось технических передержек, уничтожающих в светах не только фактуры, но порой и рельефы объемной формы.

Но фото 55, конечно, не эталон и не единственно возможное решение портрета в светотеневом рисунке изображения. Разные люди, различные позы портретируемых и разнообразные крупности планов, варианты направлений рисующего света и контрастов светотени дают богатейшие и полные своеобразия возможности получения изобразительных и художественных решений. Но наш пример показателен. И прослеженные на нем закономерности прокладывают определенный путь к поискам выразительных световых построений в портретных композициях

В качестве другого примера на фото 56 представлен портрет, выполненный также в светотеневом рисунке, но при ином направлении светового потока, чем фото 55, и при достаточно высоких для портрета контрастах светотени. Однако и здесь просматривается уже знакомая нам методика создания светового рисунка портрета. Обратите внимание на направление основного светового потока, на согласованность действий рисующего света и подсветки, приборы работают здесь слитно, мы не видим каждый из них в отдельности, создается иллюзия действия одного источника света. И это заслуга автора, технический прием которого растворяется в общем изобразительном решении, скрыт от зрителя и остается только профессиональным делом мастера.

Светотеневой рисунок в фотографии чрезвычайно распространен и дает интереснейшие результаты также и при натурных съемках, что и естественно: ведь в павильоне мы отыскиваем этот рисунок, опираясь на наши жизненные наблюдения реальных эффектов освещения. А среди них — живой свет солнца, свет вечерних огней, эффекты лунного освещения, и все они создают на освещаемых объектах четкую светотень.



Фото 57. Ю. Покровский. «Тишина»

Фото 57 — пример удачно найденного рисунка светотени, при съемке пейзажа все переднеплановые элементы композиции — лодки, сложное переплетение стволов и веток деревьев — находятся в тени и линейно изысканный рисунок переднего плана четко проступает на светлом фоне освещенной глубины кадра. Интересно, что здесь нет потока прямого солнечного света, но (парадокс!) — есть светотень. Потому что роль «направленного» света играет «свет неба» солнца, полузакрытого облаками. Этот свет, естественно, сохранил свое общее направление — сверху. Но энергичный светотеневой рисунок возник только благодаря выбранной точке съемки. Она обусловила распределение темного и светлого в кадре: направление съемки — из тени к свету.



Фото 58. А. Носовский. «Осенний натюрморт»

Хорошо использовано сочетание рассеянного и направленного света при съемке натюрморта, приведенного на фото 58. При общей низкой, темной тональности кадра тени здесь хорошо просвечены, но заполняющий свет дозирован точно и не нарушает ни рисунка светотени, ни задуманной темной тональности. А вместе с тем прекрасно переданы объемы, фактуры пространственное положение предметов, образующих натюрморт.

Таким образом, мы видим, что светотеневой рисунок изображения живет во всех жанрах фотоискусства.

Светотональный рисунок изображения

Разработаем еще одну из характерных и часто встречающихся типовых схем света, также дающую возможность успешно решать изобразительные задачи освещения, но в ином живописном ключе. Это схема, позволяющая получить так называемый *светотональный рисунок изображения* . Уже само такое название показывает, что теперь отчетливая светотень на снимке будет отсутствовать и изображение рисуется только мягкими

тональными переходами. Примером такого решения является фото 59.



Фото 59. А. Целицкий. «Светотональный рисунок изображения»

Как вы видите, на снимке элементов активной светотени, действительно, нет, и схема света фактически держится на одном осветительном приборе, установленном перед объектом съемки, в не посредственной близости к точке съемки Это прибор рассеянного света, который равномерно заполняет все пространство кадра. Так что, если бы мы стали замерять *освещенность* отдельных участков модели, т.е. направляли бы шахту экспонометра от модели на *осветительный прибор* , то получили бы замеры одинаковые, ибо количество упавшего на модель света одинаково на всех ее участках.

Но модель на снимке выглядит отнюдь не плоской, ее объемы хорошо выработаны и при таком характере освещения за счет тонкой градации тонов, множества мягких и нежных тональных переходов. Как же возникает эта богатая тональная гамма? Ответ на вопрос дают замеры яркостей, возникающих на отдельных участках модели. Осуществляя эти замеры, направим теперь шахту экспонометра на модель и будем замерять свет, уже не падающий на нее, а отраженный ею. Вот здесь мы получим показатели совершенно различные, картина возникает разно-яркостная. Ведь количество отраженного света впрямую зависит от угла падения светового потока и угла его отражения от освещаемой поверхности. Чем больше угол поворота освещаемой элементарной площадки, тем меньше света отразится от нее по

направлению к объективу. Отсюда более светлый тон щек модели, ее лба, подбородка, фронтальной грани носа и падение яркостей на боковых сторонах носа, на овале лица, который теперь очерчен тонким теневым контуром.

Все эти тональные переходы мягки, нежны, по плотности на негативе отличаются друг от друга незначительно, и потому такое освещение требует от фотографа большой техничности съемки — точного экспозиционного расчета и несколько удлиненного времени проявления негатива против нормы для гарантирования его достаточного контраста ввиду особой мягкости светового рисунка.

Основной световой поток здесь вновь встречает поворот модели, осветительный прибор установлен хоть и почти вплотную к съемочному аппарату, но все же несколько справа от него. И потому на левой стороне лица модели возникли некоторые притемнения, особенно заметные в складках волос. Убрать эти потемнения легко, если организовать соответствующую по уровню подсветку справа. Но совсем убирать низкие по тональности участки не следует. Злоупотребив подсветкой, мы можем вообще потерять объемы и рельефы модели в этой части изображения. Подсветка и на нашем снимке есть, но ее уровень минимален; на осветительном приборе установлен затенитель — плотная марлевая сетка. Сделано это правильно; более энергичный световой поток не только угрожал потерей рельефа, но мог обнаружить действие вспомогательного осветительного прибора, могли образоваться встречные тени, загрязняющие рисунок. И строгое тональное единство кадра, этот его своеобразный поэтичный колорит, серьезно пострадал бы.

Обратите внимание на освещение фона: оно построено в том же ключе, что и освещение модели, совпадает с ним и по плотности тонов, и по характеру тональных переходов. Создается впечатление, что и объект, и фон освещены единым источником света, снимаются в эффекте реального сумеречного освещения, который воспроизведен с помощью трех осветительных приборов: два из них освещают модель, третий отбрасывает пятна на фон через установленный перед ним трафарет. К такой тональной взаимосвязи объекта и фона и следует стремиться, если поставлена цель достижения колористического единства кадра в целом. Именно таким подходом к общему тональному решению отличается, например, рассмотренное выше фото 56.

Светотональный рисунок изображения также дарован нам природой. Он возникает на натуре в пасмурный, дождливый и туманный дни, в сумерки, когда солнце опустилось ниже линии горизонта, да и в солнечный день, если солнце светит сквозь полупрозрачный, но достаточно плотный слой облаков.



Фото 60. А. Корнеев. «Портрет в светлой тональности»

Примером использования светотонального изображения в пейзажном снимке служит фото 54. Мы можем встретиться с ним и при съемке портрета (фото 60).

Контровой свет

Понятие «ключевой свет», которым принято обозначать световой поток, закладывающий основу рисунка и определяющий будущую общую светотональную структуру кадра, уже встречалось нам в начале этого раздела. Теперь мы видим на примерах, что такое ключевое значение может приобрести свет направленный, как на фото 56, или рассеянный, лежащий в основе изобразительного строя фото 60. Сейчас мы встретимся с изображением, где определяющим становится *контровой свет* , т. е. световой поток,

направленный на модель сзади. Осветительный прибор установлен напротив объектива фотоаппарата, приставка «контр» — «против» в термине, обозначающем этот вид света, и говорит о месте установки прибора освещения.

Такой свет иногда называют также «контурным» — по результату его действия: на фото 61 видно, насколько четко очерчена светом контурная форма модели. Эта яркая линия стала основным световым элементом кадра, а контровой свет — ключевым в его решении.

Образовавшийся рисунок полон своеобразия: света в кадре занимают минимальные площади, модель обращена к аппарату своей теневой стороной. И теперь, еще и при минимальной освещенности фона, возникает общая низкая тональность кадра, он решается в темных тонах.

Высокие контрасты, образующиеся в этом случае, не позволяют вести съемку при действии одного только контрового света. Большие по площади теневые участки также нуждаются в дополнительной тональной разработке, иначе ограниченная фотографическая широта негативной пленки не в состоянии будет передать на снимке возникший на объекте высокий интервал яркостей. Появляется необходимость ввести в действие еще один источник света, и он в нашем случае устанавливается слева, навстречу повороту модели. Сразу же тень теряет свою монотонность, в ней образуются необходимые тональные переходы: на центральную часть лица свет падает по нормали, и здесь возникают более высокие яркости, чем справа — на щеке и шее, куда свет падает лишь по касательной. И пластическая форма модели при этом разрабатывается полнее: в жизни она имеет две главные характеристики — объем и контур, и теперь на снимке они намечены обе: контур очерчен яркой световой линией, объем — градацией тонов.

Третий осветительный прибор в этой схеме направлен на фон и слегка подсвечивает его в левой части кадра, перед лицом модели, где в связи с ее профильным поворотом образовалось свободное пространство.



Фото 61. В основе рисунка — контровой свет

В приведенных снимках обратите внимание на положение моделей по отношению к съемочному аппарату при использовании различных схем света. При использовании задне-

бокового направления основного светового потока (см. фото 55) модель повернута в три четверти. Общий рассеянный свет (см. фото 59) дал хороший результат при повороте модели в фас, так как при этом элементарные площадки, складывающиеся в поверхность модели, имеют наибольшую разницу углов и, следовательно, обеспечивают наиболее богатую гамму тонов в отраженном моделью свете. При контровом свете выгодно установить модель в профиль, так как профильный поворот наиболее выразителен по линейным очертаниям.

Но в работе с контровым освещением есть свои сложности. Такой свет способен образовать на модели слишком высокие яркости, так как от освещаемой поверхности в сторону объектива он отражается под углом зеркального отражения или под близкими к нему углами. И тогда освещаемые участки неизбежно выходят в область передержек, не пропечатываются на снимке, теряют фактурность.

При этом разрушается и общее тональное решение кадра. Яркость контрового света должна быть точно отрегулирована, для чего обычно на осветительный прибор устанавливают марлевые сетки.

Необходимо также проследить, чтобы свет, направленный навстречу объективу, не попадал на его линзы, что приводит к паразитическим засветкам кадра, т. е. к элементарному техническому браку.



Фото 62. М. Салиев «Живая вода»

Контровой свет в качестве ключевого нередко используется и в натурных съемках. Так, в приведенном пейзажном снимке (фото 62) он, зеркально отражаясь от водной поверхности, прекрасно выявляет ее фактуру. В жанровой зарисовке (фото 63) контровой свет высветляет воздушную среду, глубину кадра, и на этом фоне четко рисуется фигура человека. Композиционным приемом и опять-таки контровым светом особо акцентируется передний план — рельсовый путь, важный смысловой компонент кадра.



Фото 63. Е. Епанчинцев «БАМ. Герой Социалистического Труда Иван Варшавский»

Итак, нам известны теперь основные виды света — направленный *рисующий* , рассеянный *заполняющий* и зеркально отражающий от освещаемой поверхности — *контровой* . Известны и их основные функции — рисующий закладывает основу светотеневого рисунка, выявляет объемы; заполняющий подсвечивает теневые участки и регулирует контрасты светотени; контровой очерчивает контуры фигур и предметов, вырабатывает рельефы, фактуры, воздушную среду.

Но здесь нельзя не упомянуть о так называемом *моделирующем* свете, который используется для тонкой доработки общего рисунка, сложившегося в результате действия трех названных видов света. Прибор моделирующего света — это легкий, подвижный прибор, способный создавать лишь небольшие, невысокие яркости. Каковы его функции? Он может, например, смягчить переход от света к тени, образуя на гипсовой модели или лице человека участок полутени, направленный на лицо портретируемого человека под углом, обеспечивающим угол зеркального отражения в сторону объектива, он может образовать блик во влажной поверхности глаз, если это нужно фотографу по его замыслу.

Обычно прибор, подсвечивающий глаза, направляют на лицо снизу. Как уже говорилось, сила света здесь невелика и общий рисунок светотени прибор моделирующего света не ломает. Но высокий коэффициент отражения влажной поверхности глаза обеспечивает получение яркого блика. Моделирующий свет помогает получить тональные

переходы в тени, имитируя рефлекс, свет, отраженный поверхностями, окружающими снимаемый объект.

Эффект освещения

В начале главы была определена суть понятия «эффект освещения». Проследим на конкретном примере, как он реализуется в работе фотографа со светом. Для этого рассмотрим фото 64, при съемке которого у фотографа имелось четыре осветительных прибора. Как расставить их, как увязать их действие?

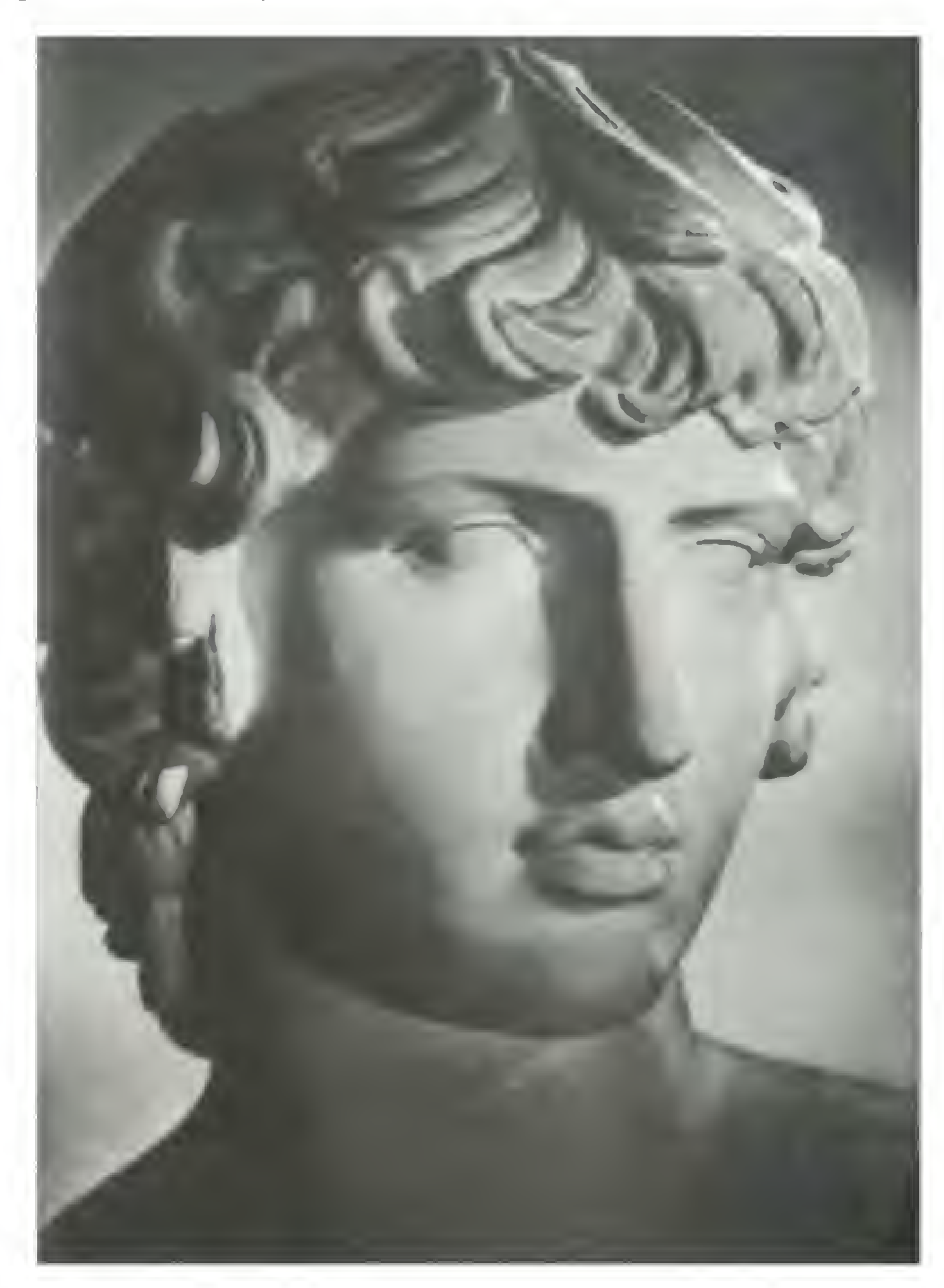


Фото 64. Взаимодействие четырех осветительных приборов

Определенные рекомендации у нас уже имеются: направим основной прибор на лицо модели, навстречу ее повороту, т. е. установив его справа от аппарата, как боковой свет, и

несколько сверху. Одновременно предположим, что именно здесь находится некий реальный источник света, освещающий все пространство кадра — и модель, и фон. Пусть это будет солнечный свет, падающий сквозь листву деревьев. Тогда нам станет ясным и характер освещения фона: направим на него второй осветительный прибор, установив перед ним маску-затенитель, что приведет к образованию на фоне мягких пятен светотени, подобных рисунку теней в саду в солнечный день.

И если мы уж взяли за основу схемы один из реальных эффектов освещения, то будем продолжать следовать его закономерностям. В солнечный день тени просматриваются достаточно хорошо, ибо они насыщены светом, рассеянным в атмосфере. Если же на небе есть и облака, эти своеобразные отражатели, количество рассеянного света возрастает. Используем третий из имеющихся у нас приборов как источник общего рассеянного света, заполняющего все поле кадра и всю его глубину. Контролируя образующийся рисунок визуально и проверяя контрасты экспонометрическими замерами, установим на объекте нужный нам интервал яркостей.

Обратите внимание, что на фото 64 источник заполняющего света по действию точно увязан со светом рисующим, установлен хотя и спереди, у фотоаппарата, но так же, как и рисующий — справа от него. Можно предвидеть результат такой установки: подсветка центральной части лица будет более энергичной, чем левой его стороны. Теперь на лице модели образовались три основные яркости — света справа, полутени в центре и тени слева.

Но у нас есть еще один осветительный прибор и, следовательно, возможность разработать не только тень (что мы уже сделали), но и света, обогатив их дополнительными «красками».

Используем четвертый осветительный прибор в качестве источника контрового света. Где установить этот источник? Очень часто его устанавливают со стороны теней на модели, т. е. в нашем примере — слева, мотивируя эту позицию тем, что таким образом светом «отбивают» (термин жаргонный) фигуру от фона!

Посылка неправильная. При подсветке фона всегда можно получить проекцию теневой части модели на несколько более светлый участок фона и этого тонального деления будет вполне достаточно, чтобы обозначить контур затылка модели. Так оно и получилось на фото 64. Это ведь второстепенная деталь портретной композиции! А яркие блики контрового света акцентировали бы ее, что могло отвлечь внимание зрителя от сюжетного центра кадра.

Да яркие блики слева были бы необъяснимы и с точки зрения нашего замысла — воспроизведение конкретного эффекта освещения и реального источника света — солнца, находящегося справа и освещающего фрагмент пространства, выбранный нами для съемки.

Вот какие обстоятельства настоятельно требуют от нас установки источника контрового света также справа. Теперь его блики вливаются в общий световой рисунок изображения, разрабатывая света и обогащая тональную палитру кадра.

Обратите внимание на то, что ведущим, ключевым в этой схеме остается рисующий направленный свет — все остальные осветительные приборы лишь дорабатывают заложенную им основу общего изобразительного строя кадра. Можно сделать и общий вывод: если в схеме есть направленный рисующий свет, он всегда будет главным осветительным прибором, все остальные источники находятся в зависимости от него и являются приборами вспомогательными.

Наверное, в практике фотографа могут встретиться и некие другие схемы света. Но те, в которых фотограф следует закономерностям принятых за основу реальных эффектов освещения, никогда его не подведут. Они обеспечивают правдивость и выразительность рисунка изображения, передачу объемов, рельефов, пространства. Они обусловливают также необходимые взаимодействие и взаимосвязь осветительных приборов, освобождая кадр от нагромождения случайных световых пятен.

В учебной же практике такие световые построения чрезвычайно полезны и необходимы. Особенно полезным может быть упражнение, где принятый за основу реальный источник света не предполагается за кадром, но введен в кадр, в поле зрения объектива как

один из принципиально важных композиционных элементов. Видимый в кадре источник дает фотографу возможность организовать работу со светом, так как позволяет выявить все неточности рисунка освещения.



Фото 65. Воспроизведение реального эффекта освещения

Хотелось бы, например, сделать некоторые поправки к световому рисунку фото 65: пятно на фоне должно было бы находиться несколько выше, чтобы пламя свечей стало его центром, площадь пятна следовало бы несколько расширить, границы его — смягчить. Сейчас оно выглядит не столько освещенной воздушной средой вокруг светильника, что мы обычно наблюдаем в жизни, сколько пятном от осветительного прибора на фоне. А это говорит о неточной профессиональной работе фотографа!

Желательна и еще одна поправка. В жизни, действительно, при эффекте освещения интерьера свечой возникают весьма высокие контрасты. Они и воспроизведены на фото 65. Но ведь творческая разработка эффекта освещения не есть его скрупулезное копирование. В данном случае не учтены ограниченные возможности негативного материала, его фотографическая широта в частности. Интервал яркостей, образовавшийся на объекте, не укладывается в эту широту, тени в кадре — а они занимают большую часть его площади — полностью лишены каких бы то ни было деталей. Можно предположить, что у фотографа не было средств высветить заполняющим светом все пространство кадра. Но ведь был у него и другой путь: установить экспозицию по светам. Значит, достаточно было снизить их яркость и соответственно увеличить экспозицию, чтобы тени получили необходимую проработку.

Фото 54, 57 и 63 — примеры съемки на натуре, где найдены и использованы для изобразительного решения кадра интересные эффекты естественного освещения. В этих снимках вполне уверенно решены технические задачи освещения, но главная ценность работы фотографа со светом здесь в том, что он отлично справился и с изобразительными

задачами, понимая их важное значение для выразительного решения темы. Он использовал световую палитру для передачи глубины пространства, выявления воздушной дымки и не только для передачи характера и состояния природы, но и настроения, которое охватывает человека на природе. В результате снимки приобрели изобразительную ценность, живописность, черты художественности.

Свет и композиция кадра

А теперь остановимся более подробно на *композиционной задаче освещения* , с которой фотограф неизбежно встречается наряду с задачами технической и изобразительной. Речь пойдет об использовании элементов светового рисунка в качестве *элементов композиции* , для завершения общей композиционной формы кадра.

Вернемся для начала к проблеме заполнения картинной плоскости. Нам уже знакомы основные принципы этих приемов, и мы знаем, что, компонуя элементы сюжета на плоскости кадра, прежде всего следует найти место для его главного звена или предмета. На фото 66-69 показано начало композиционной разработки натюрморта — поиск положения в кадре предмета, который в будущей композиции станет главным. На каком из этих положений остановиться? Практически каждое из них может стать пригодным, в зависимости от того, как представляет себе фотограф законченный кадр. Поэтому необходимо уже на этом этапе точно знать, как разрабатывается такое композиционное начало в последующих фазах формирования композиционной структуры снимка. Иначе говоря, необходимо представлять себе *целое* , к которому идет автор снимка через определение *частностей* .



Фото 66-69. Композиционная разработка натюрморта

В каждом из представленных вариантов начального рисунка кадра на картинной плоскости остается значительное свободное пространство, которое требует заполнения, притом что главный объект изображения должен остаться доминантой кадра, части картины — гармонически соотноситься, а вся композиционная структура — использоваться для формирования сюжета.



Фото 70-73. Композиционная разработка натюрморта

Обычно автор снимка вводит в кадр заранее заготовленные дополнительные предметы, находя им соответствующие места на картинной плоскости. В результате получаются варианты композиционных разработок, показанные на фото 70-73.

А теперь вернемся к композиционной стороне *светового рисунка* и попробуем заполнить свободное пространство кадра не только предметами, но и элементами этого рисунка. На фото 74 таким элементом становится светотеневой узор на фоне, тень, падающая от веток и листвы. На фото 75 низ кадра заполнен тенью, которую отбрасывает ваза, освещенная контровым светом. На фото 76 центральное положение основного предмета приводит к образованию центральной симметричной композиции и ее поддерживает и разрабатывает световое пятно, окружающее основной предмет своеобразным ореолом. Композиционными элементами становятся форма светового пятна и его мягкие границы, близкие к линии овала. На фото 77 снова используется тень, падающая от предмета, на этот раз освещенного задне-боковым светом.

Этот маленький пример показывает, что элементы светового рисунка столь же «весомы», как и материальные предметы, и вполне способны и заполнить кадровое пространство, и удержать в равновесии всю композиционную систему.



Фото 74-77. Композиционная разработка натюрморта

Учебный натюрморт относится, конечно, к разряду простейших примеров, в которых ставится прямая задача композиционного использования светового рисунка. Через эту фазу освоения световой палитры обязательно следует пройти каждому, кто стремится к совершенствованию своих композиционных навыков.

Но и в более сложных условиях работы, например при съемке в обстоятельствах натурного освещения, все три стороны работы со светом сохраняют свое значение и могут быть творчески разрешены. Это подтверждают многие поэтические пейзажные снимки. Например, на фото 3 элементами, завершающими общую композицию кадра, становятся именно те, которые порождены светом, — блик на воде в глубине кадра, линии ограды причала, приобретающие композиционное значение именно потому, что они очерчены ярким световым контуром. Да и сам сияющий солнечный диск тоже важен композиционно, ибо он вместе с инверсионным следом самолета заполняет верх кадра и уравновешивает всю композиционную систему.

Такую же равновесность сообщают композиции фото 24 световые блики-отражения в воде на переднем плане.

Обратите внимание, как тонко решены изобразительные задачи освещения на фото 54: автор с помощью света добился пространственности рисунка, изображение словно получило третье измерение, оно пространственно, глубинно.

Уверенное решение композиционных и изобразительных задач в этих примерах, разумеется, стало возможным лишь в результате хорошего владения техникой световой

разработки, четкого выполнения технических задач, высокого качества негатива в частности.

Именно вследствие успешного разрешения всех основных задач освещения реализуется замысел автора: световая обстановка и ее воспроизведение на снимке способствуют передаче состояния природы и настроения, которое при этом охватывает человека.

А сколько снимков гибнет в результате узкого и одностороннего понимания фотографом возможностей освещения и светового рисунка кадра! Если фотограф сосредоточился только на технической задаче освещения, он получает протокольные снимки, может быть, и блестящие по технике, но, как правило, холодные копии, бескрылые повторения натуры. Если автора снимка занимает решение лишь изобразительной задачи освещения, снимок может получиться пространственным, в нем будут разработаны объемы и фактуры, но рисунок изображения останется лишь поверхностным. Зритель, рассматривающий такой снимок, может оценить техническую подготовленность автора (что, правда, немаловажно) и верное изображение предметного мира, но образного решения темы такая картина еще не дает. Увлечение исключительно композиционной стороной светового рисунка нередко порождает чисто формальные решения, снимки получаются внешне красивыми, изобретательными по композиционной структуре. Порой изобразительная форма в таких работах выступает на передний план, оттесняя содержание, и тогда снимок приобретает характер не законченной картины, а всего лишь учебного упражнения, наброска. И только комплексное решение технической, изобразительной и композиционной задач освещения способно привести к получению художественного результата.

Расскажите о технических, композиционных и изобразительных задачах освещения.

Каковы способы и методы светового решения снимка при работе с осветительными приборами и в условиях естественного (натурного) освещения?

Дайте определение понятиям «ключевой свет» и «световой баланс».

Каковы функции рисующего, заполняющего и контрового света?

Расскажите о необходимости связи и взаимодействия осветительных приборов, действующих в единой световой схеме. Что такое «эффект освещения»?

Тональный рисунок фотоизображения

О тональном решении снимка

Рассматривая фотоснимок, мы легко обнаруживаем два основных элемента, из которых состоит изображение, это разнообразные по светлоте *тона* и *линии* , выступающие в самых различных соотношениях. Мы видим эти элементы на любом снимке, встречаемся с ними на фотоизображении всегда; они, собственно, и есть фотоизображение. Линию и тон мы встречаем и в кадре, построенном на контрастной светотени, и в снимке, богатом мягкими тональными переходами; даже кадр, задуманный и решенный в графическом рисунке, где преобладают линии, как правило, имеет где-то, в какой-то своей части и тональные переходы. Равно как и к самой тонкой тональной гамме другого снимка обычно подключается линия, выступающая то как контур фигуры, то как граница тонального участка кадра. Но, разумеется, есть здесь и исключения: может возникнуть только строго линейная структура, как и нежная тональная композиция, где линия растворяется, уступая место тонким переливам тона.

Заметим также, что линия в фотографии существует не в том виде, как, например, в карандашном рисунке. В фотографии она не первичный элемент, а как бы производная от

тона, поскольку на снимке она возникает как линия раздела двух тонов, причем это деление иногда бывает ясным и четким, иногда очень мягким, а порой и вовсе расплывчатым, едва различимым. И тогда мы приходим к выводу, что практически основной элемент формирования изображения в фотографии — *тон* . Но вместе с тем в ряде случаев граница раздела двух соседствующих тонов — *линия* — приобретает столь ярко выраженный характер, что становится основой композиции, ведущим началом в изобразительной форме. Поэтому, понимая линию как элемент изображения, производный от тона, мы тем не менее можем говорить как о *тональной* , так и о *линейной композиции кадра* . С помощью тона и линии оттачивается изобразительная форма снимка, через которую и выражается его содержание.

Что такое тон в фотографии? Как он возникает на светочувствительном слое? Образование тонального рисунка кадра — это целый процесс, формирование тона последовательно происходит буквально на всех этапах получения фотоизображения.

Начало формирования тонального рисунка снимка несомненно заключено в выбранном для съемки объекте, в его собственных цветах и тонах. Так, тональность пейзажного снимка, сделанного зимой, естественно, будет определена белизной снежного покрова, светлотой засыпанных снегом строений, деревьев и пр. В таком изображении, возможно, проступят и темные тона структура стволов и ветвей деревьев, детали архитектурных сооружений, темные костюмы людей и др. Но занимать основную площадь кадра и, следовательно, доминировать будет белый тон, он-то и определит общую тональную структуру фотографического изображения, как это видно на фото 78.



Фото 78. С. Ямин. «В январе от снега бело »

Но вот вступает в действие новый, чрезвычайно активный фактор — освещение.

Эффект освещения и связанный с ним характер раскладки светотени решительно меняют тональную картину, потому что цвета и тона объекта съемки по-разному выглядят в ярких пятнах света и в глубоких тенях. Теперь общая тональность снимка будет во многом зависеть от соотношений освещенных и теневых участков кадра.

Зимний пейзаж, о котором мы только что говорили, обусловил общую достаточно светлую, или, как еще говорят, «высокую», тональность снимка. Но это получилось еще и потому, что мы предполагали как нечто само собой разумеющееся достаточно равномерное освещение нашего съемочного объекта. Таким оно и было при съемке фото 78. Это свет зимнего дня, пасмурной погоды, когда солнце закрыто мощным рассеивателем — плотным слоем облаков.

Теперь представьте себе, что этот же пейзажный мотив снимается при контровом направлении солнечного света и низком стоянии солнца. Какой тональный рисунок возникает в этом случае. Предметы и фигуры будут обращены к аппарату своей теневой, не освещенной стороной: отбрасываемые предметами тени падают от них вперед, на поверхность снега и хорошо видны в кадре; их рисунок активно включается в общую композицию снимка. Таким образом, на картинной плоскости появляется значительное количество деталей, «нарисованных» темными тонами, вследствие чего меняются пропорции светлого и темного, что не может не влиять на тональный рисунок: кадр теряет свою высокую светлую тональность, появляются контрасты, прежде отсутствовавшие.

А если при всем этом мы еще использовали при съемке красный светофильтр? Произойдет еще более заметная перегруппировка тонов изображения. Прежде всего резко изменится тональность неба (оно теперь не закрыто плотным слоем облаков). Посылаемые им синие лучи будут задержаны красным светофильтром, и оно на снимке станет темным, почти черным, адресуя зрителя к ночному характеру небосвода. Тени на фигурах и предметах (собственные тени) и тени, отбрасываемые предметами на окружающие их поверхности (падающие тени), также станут значительно более темными, ведь они получают подсветку от неба, подсвечиваются светом, рассеянным в атмосфере, эта подсветка имеет выраженную голубую цветность, хорошо заметную на белой снежной поверхности. Красный светофильтр одержит и эти голубые лучи, тени станут темными и контрасты светотени возрастут, понятно, как сдвинется общая тональность снимка под влиянием всех этих изменений: мы получим снимок в низкой темной тональности, своеобразный «ночной эффект» при дневной съемке — прием, которым широко пользуются фотографы. Итак, применение светофильтров — действенный способ изменения тональной структуры кадра.

Существует также целый набор насадок на объектив фотокамеры, используемых также для разработки тональной палитры фотографа.

Но сначала несколько слов о самом объективе и влиянии его характеристик на конечный результат. Безусловно, выбор объектива, оптической системы, используемой в каждом конкретном случае съемки, сказывается на общем тональном рисунке кадра. Объективы имеют различные конструкции и разную степень коррекции, что позволяет получать снимки с жестким, нормальным и мягким оптическим рисунком. Современные объективы, как правило, хорошо исправлены, освобождены от аберраций, хотя, конечно, они еще далеко не всегда являются идеальными оптическими системами. Но все же даваемые ими изображения резки, не имеют окрашенных контуров и являются весьма точными подобиями объектов съемки.

Таким образом, в зависимости от степени коррекции оптической системы и, следовательно, от резкости фотоизображения, от четкости или мягкости границ элементов рисунка зависит характер тональных переходов, что несомненно сказывается и на общей тональной структуре кадра. Выбор объектива решит многое. Но порой фотографу оказывается недостаточно эффекта мягко рисующей оптики. И тогда для еще большего смягчения рисунка изображения он применяет специальные насадки на объектив — приспособления в виде плоскопараллельных стеклянных пластинок с нанесенными на них штрихами или рельефами, особых линз, капроновых сеток и пр. Эти приспособления

используются иногда при съемке, иногда — при проекционной печати. Они размывают на снимке контуры фигур и предметов, смягчают контрасты, высветляют тени, отчего фотоизображение приобретает характер мягкого карандашного или пастельного рисунка.

Прослеживая весь ход образования тональности снимка, заметим, что в этом процессе не последнюю роль играет экспозиционный расчет фотографа, потому что увеличение экспозиции и повышение плотности негатива (конечно, лишь в определенных пределах, за которыми возникает технический брак) способствуют образованию светлой тональности, если, разумеется, она заложена в самом объекте съемки и поддержана эффектом освещения. В обычных условиях съемки (репортаж, жанровая сцена, пейзаж) экспозиция, как правило, рассчитывается по интегральному замеру яркости или освещенности объекта, т. е. по их суммарному значению. Но при высоких контрастах освещения фотографу приходится решать как именно следует экспонировать негатив — по яркости светов или по теням. Решает этот вопрос освещение сюжетно важного элемента кадра: если он находится в тени, экспозиция устанавливается именно по теням, а если ярко освещен, то в основу экспозиционного расчета ложится замер этой высокой яркости.

Обстоятельства экспонирования можно и должно учитывать и в построении тонального рисунка кадра. Экспонируя кадр по теням, фотограф получает их хорошую проработку и одновременно несколько передержанные света, вся тональность снимка при этом высветляется. И наоборот, экспозиция, установленная по светам, оставляет тени непроработанными, а вместе с ними снижается тональность всего рисунка кадра.

В этом ряду необходимо учесть и фотографические характеристики материалов, на которых ведутся съемка и печать. Известно, что контрастные фотоматериалы способствуют получению особо четкого, графического рисунка изображения, а мягкие хорошо передают нежные пастельные тона, гамма которых возникает, например, при съемке некоторых объектов в пасмурную погоду или в туманный день. Подобные тональные характеристики приобретает и портретный снимок, если фон и объект светлы по тональности, а съемка ведется при общем рассеянном, бестеневом освещении.

Определенные тональные эффекты может дать и процесс обработки негатива и позитива. Так, добиваясь эффекта графического рисунка, фотограф обязательно использует для проявления негатива контрастно работающий проявитель, а в дальнейшем порой прибегает к контратипированию негатива, иногда даже многократному. Контрасты негатива регулируются не только составом проявителя и применением различных проявляющих веществ, но и временем обработки негатива. Хорошо известны фотографам приемы некоторого недопечатывания позитива (стремление к получению снимка в светлой тональности) или запечатки снимка (если необходима темная тональность), частичного запечатывания или недопечатки одного из участков поля кадра и т. п.

Следует учесть еще одно важное обстоятельство: в черно-белой фотографии *ахроматический* (бесцветный) тон служит единственным средством передачи *хроматических цветов* многоцветного реального мира.

Известно, что все хроматические цвета обладают и характеризуются тремя основными показателями: *цветовым тоном* , который определяется длиной доминирующей волны в потоке отраженного освещаемой поверхностью света; *насыщенностью* , или степенью выражения цветового тона по отношению к спектральному цвету той же длины волны, принятому за 100%; и *светлотой* — синонимом яркости.

Все цвета на черно-белом снимке преобразуются в тона ахроматические, в гамму черно-белых тонов, различающихся между собой только по *светлоте* . Таким образом, в процессе воспроизведения на черно-белом снимке цвета теряют две из своих характеристик — цветовой тон и насыщенность и сохраняют лишь третью из них — светлоту, по которой на снимке и узнается цвет; других показателей для его правильной оценки зрителем нет. Тем бережнее должна быть воспроизведена эта единственная характеристика цвета, так радующего нас в жизни, — его светлота.

Неправильная передача светлоты цвета на снимке особенно ощутима на хорошо

знакомых зрителю объектах. Например, очень часто на снимке небо, синий или голубой цвет которого связан в нашем представлении с определенной светлотой тона (правда, эта светлота варьируется в довольно широких пределах), воспроизводится в виде яркой белой плоскости. Это лишает снимок и жизненной правдивости, и изобразительной точности, и живописного рисунка. Решая данную изобразительную задачу, фотограф обычно выбирает характер освещения, состояние облачности, использует светофильтры, иногда притемняет тон неба на снимке во время проекционной печати, впечатывает облака и т. п. Эти усилия дают возможность передать на снимке дневное небо не ярким белым тоном, а различными оттенками серого, связанными со светлотой голубого или синего цвета.

Хорошо знакома зрителю светлая тональность снега, снежной поверхности, которая обычно занимает большую часть картинной плоскости в зимнем пейзаже и других снимках, сделанных в это время года. Но порой эта светлота теряется, если фотограф в погоне за эффектностью, контрастностью рисунка использует при съемке слишком плотный, например оранжевый, светофильтр. Снежная поверхность — это не полированная плоскость, на ней заметно проступает фактура ноздреватого снежного покрова, и эта фактура выявляется с помощью образующихся здесь микротеней и соседствующих с ними ярко освещенных микровыпуклостей. Микротени в этом рельефном рисунке достаточно энергично подсвечены и рефлексами, и главным образом рассеянным светом неба, атмосферы, который, как мы уже упоминали, имеет голубую цветность. Оранжевый светофильтр, как известно, срезает сине-голубую часть спектра, и потому на снимке, сделанном под этим светофильтром, потемнеют не только тени, отбрасываемые фигурами и предметами, и собственные их тени, но и все микротени на снежной поверхности. А вместе с ними приобретает более темную тональность и вся поверхность; присущая снегу светлота претерпит изменения, и снег на снимке станет похожим на песок, асфальт, т. е. лишится своей привычной характеристики и не сможет вызвать у зрителя необходимых ассоциаций. Фотоизображение во многом потеряет свою правдивость.

Понятие «колорит» применительно к черно-белому фотоизображению

В практике черно-белой фотографии понятие «колорит» первоначально широкого распространения не имело. Это и понятно: термин происходит от латинского *color* — цвет. На черно-белом снимке он исчезает и воспроизводится ахроматическим тоном.

Однако, и это совершенно очевидно, черно-белый снимок формируется, компонуется не только линейно, но и тонально, понятия «тональная композиция снимка» и «тональное решение кадра» прочно вросли в терминологию черно-белой фотографии, Попробуем показать, что «тональное решение кадра» по существу есть синоним понятия «колорит», который в специфической форме существует в черно-белых изображениях. Тем более что с развитием цветной фотографии термин «колорит» стал распространенным, привычным и все настойчивее проникает в сферу, где господствуют черно-белые изображения.

Чтобы понять значение тонального решения снимка для его общей законченности по смыслу и изобразительной структуре, следует подробнее раскрыть содержание термина «колорит», хотя в этом учебном пособии мы не касаемся вопросов цветной фотографии. Здесь для понимания смысла и задач колористических построений важны аналогии с художественным творчеством в живописи.

Понятие «колорит» пришло в фотографию из живописи, где этим термином обозначается общая цветовая организация картины, взаимное соподчинение и связь всех цветов и их оттенков, полутонов и нюансов, возникающих в светах, тенях, полутенях, вблизи и в отдалении. Как и все другие изобразительные средства, колорит используется художником для воплощения в зримые образы идейно-тематического содержания произведения.

Анализируя колористическое решение живописного полотна, говорят о его

«золотистом» или «серебристом» колорите, о том, что произведение живописи выдержано в серо-голубых, коричневых или каких-либо других тонах. При этом имеется в виду определенный цветовой тон, доминирующий на картинной плоскости, с которым согласованы все остальные цвета и который как бы связывает их в единое целое.

Подчинение всей цветовой палитры доминирующему тону не единственный способ достижения стройности колорита, это лишь частный случай, взятый здесь в качестве показательного примера. Чаще единство колорита достигается точностью подбора цветов и их оттенков, выбором цветового тона, светлоты и насыщенности каждого цвета в картине, размещением цветов, их пропорциями, цвето-тональными переходами и т. п.

В цветной фотографии понятие «колорит» имеет в принципе тот же смысл, что и в живописи, хотя цветового решения снимка фотограф добивается иными, чем художник, средствами.

Колорит цветного фотографического изображения зависит от многих факторов, решающие из которых цветовая характеристика объекта съемки и условия освещения, эффект освещения, при котором ведется съемка. Разумеется, характеристики негативных и позитивных фотоматериалов, экспозиционный режим и процессы фотохимической обработки негатива и позитива должны обеспечивать правильность цветопередачи.

Что касается цветовой характеристики объекта, то в очень многих случаях фотосъемки она есть данность и не может изменяться по воле фотографа в целях создания определенного колорита фотоизображения. Но выбор характера светового рисунка дает известные возможности управления цветовым рисунком кадра. Общеизвестно, что цвет предмета зависит и меняется от цветности освещающего его света, так как вступают в силу законы смешения цветов. Например, по-разному выглядит синий цвет при дневном свете и под лампами накаливания. В составе белого дневного света достаточное количество коротковолновых лучей, которые отражаются синей поверхностью, поэтому она и кажется синей, цвет ее при таком освещении ярко выражен. В спектральном составе желтого света ламп накаливания синее излучение практически отсутствует, и потому поверхность будет выглядеть более темной, чем при дневном освещении, почти черной. Красный цвет при освещении его источником под синим светофильтром теряет свою цветность, становится черным, а в красных лучах насыщенность красного цвета повышается.

Вот почему один и тот же объект съемки (допустим, пейзажный мотив) приобретает на снимке различное колористическое звучание, если он снимался, например, при высокостоящем солнце, т. е. был освещен белым дневным светом, или в предвечерние часы, на закате, когда на объект падает красноватый свет заходящего солнца.

Не менее важную роль здесь играет также раскладка светотени на объекте, целиком зависящая от характера эффекта освещения. Например, если в основе светового рисунка лежит контровой свет, то в кадре значительное место занимают тени. В участках низких освещенностей заметно меняется цветовая гамма, цвета в тенях выглядят иначе, чем при ярком освещении. Эффект ночного освещения и порождаемая им низкая темная тональность снимка приближают цвета объекта к тонам ахроматическим. Можно заключить, что эффект освещения как бы увязывает цвета объекта, приводит их в определенную систему, характерную для данных условий освещения, что и дает основу колорита.

При натурных съемках эти обстоятельства — данность. Но когда съемка ведется с использованием осветительных приборов, следует подумать о точности светового рисунка, поскольку от него, как мы видели, зависит цветовое решение снимка, его колорит. Было бы правильным и здесь в основу рисунка положить один из реальных источников света и с помощью осветительных приборов воспроизвести его закономерности. Но практика показывает, что при съемке фотограф часто пренебрегает этими закономерностями, создает условное освещение, удовлетворяющее лишь чисто техническим требованиям, обеспечивающее правильный экспозиционный режим. И тогда вместе с разрушением эффекта освещения распадается и четкость колористического построения.

Так, естественная для некоторых эффектов тень порой насыщается избыточным

количеством общего рассеянного света, и тогда цвета в тени становятся излишне активными, а все изображение — пестрым, кричащим. Каждый цвет объекта словно начинает жить своей собственной жизнью, не увязанный с другими цветами картины эффектом освещения и характерной для него раскладкой светотени. Конечно, требования к техническому состоянию негатива остаются всегда, и вспомогательные осветительные приборы необходимы. Но важно, чтобы их действие было подчинено основному осветительному прибору, рисующему свету, который воспроизводит эффект естественного направленного света.

Итак, при натурных съемках фотограф зачастую встречается с обстоятельствами, в которых ему приходится идти от уже существующей в природе цветности объекта, повлиять на которую он не в состоянии. Но вместе с тем многие жанры художественной фотографии дают возможность активного вмешательства в цветовую организацию объекта съемки. Например, работа над павильонным портретом допускает такое вмешательство: выбор цвета костюма, цветности фона, исключение из кадра элементов, нарушающих его цветовое единство, или, наоборот, введение в кадр реквизита, аксессуаров, разрабатывающих задуманную палитру цветов. Большие возможности для интересных колористических решений дает пейзаж, где фотограф волен выбирать натуру, мотив, передний план композиции, состояние погоды, наиболее благоприятные условия освещения и пр. Интересные результаты могут быть достигнуты при съемке натюрморта, дающего фотографу большие возможности подбора предметов по цветам, построения светового рисунка и т. д. В учебной практике этот вид съемки особенно важен, интересен и результативен, поскольку здесь легко осуществимы любые перестановки, композиционные уточнения, варианты композиции и колорита.

Это рассуждение о колорите в книге, которая не затрагивает проблем цветной фотографии, потребовалось вот для какой цели. Обратимся к *черно-белому снимку и его тональному решению* и попробуем прочитать этот раздел главы заменяя понятие «цвет» понятием «тон», а «колорит» — термином «тональное решение снимка». Мы увидим, что при такой замене не чувствуется никаких натяжек, логика рассуждений о колорите легко экстраполируется на систему тонов, на тональную структуру снимка. Да и весь раздел «О тональном решении снимка» по существу есть аналог раздела о колорите. Это еще раз подтверждает мысль, что о тональном решении черно-белого снимка можно и нужно говорить как о его своеобразном колорите, дающем подлинно художественные возможности в области изобразительных решений.

Тон и его роль в общей композиции кадра

В начале книги мы назвали основные изобразительные средства фотографии: линейную композицию, световой рисунок изображения и тональную структуру снимка. Теперь мы видим, как взаимосвязаны в общем рисунке фотоизображения линия, свет и тон. Изучая световую палитру, мы постоянно связывали раскладку светотени с образованием светотональных переходов как следствием нашего управления световыми потоками; занимаясь сейчас тональным решением кадра, мы неизбежно возвращаемся к освещению, ибо понимаем, что тон в фотографии в большой степени есть порождение света, раньше мы установили также, что линия в фотографии чаще всею выступает как линия раздела двух соседствующих тонов. И в учебном процессе лишь в методических целях (причем временно) мы выделяем одну из сторон этого нераздельного комплекса, чтобы постепенно прийти к целостному его пониманию.

В основе линейной и тональной структуры кадра лежит светописное фотоизображение. Элементы линейного и светового рисунка, как мы видели, составляют основу архитектоники кадра. К этому ряду следует отнести также и тон, который вместе с линией и светом активно участвует в разработке композиционного рисунка снимка.

Тональная композиция двух снимков — фото 79 и 80 держится целиком на световом

эффекте. Ведь по тональной характеристике объекты съемки в обоих случаях очень близки. Все здесь совпадает: цвет зданий в глубине кадра, поверхность воды, занимающая большую часть картинной плоскости, и даже парапет набережной на переднем плане. Все, кроме характера освещения, при котором ведется съемка. В первом кадре это мягкое солнечное освещение, хорошо высветляющее все детали выбранного для съемки пейзажного мотива: во втором весьма контрастное вечернее освещение, при котором в кадре соседствуют яркие светлые и глубокие темные тона.



Фото 79. Н. Грановский. «Москва. Вид на Фрунзенскую набережную »

В обоих случаях композиция кадра разрабатывается именно с помощью тона. На фото 79 здания, расположенные вдоль набережной, заполняют лишь глубину картинной плоскости, ее верхнюю, меньшую часть. А основное поле кадра, в том числе передний план, заполнено тональными компонентами этого отражения, ломающиеся на волнистой поверхности воды блики, темные участки тона на предметах переднего плана. Наравне с предметами, линейными структурами тона и полутона становятся здесь конкретными (и весомыми!) заполнителями кадра, т.е. элементами композиции. Они разрабатывают, дополняют композиционный рисунок кадра, не перегружая его и не споря по своему изобразительному значению с главными объектами изображения. Это большие достоинства второстепенных элементов композиции

Обратите внимание и на общую живописность этого снимка, про который мы, безусловно, можем сказать, что он «*хорошо собран в тоне* », т.е. обладает *законченным колористическим решением* .



Фото 80. В. Овечкин «Вечерние огни»

На фото 80 эффект вечернего освещения резко меняет характер тональных переходов, тональные участки здесь разграничены, границы световых пятен и бликов выступают в виде четких линий. Тональные элементы композиции приобретают значительно большую определенность, чем это было в предыдущем примере. Посмотрите как расчерчена водная поверхность вертикальными полосами световых бликов (отражений в воде) и неосвещенных участков, как разработан горизонтальными штрихами тонов правый нижний угол кадра. И в этом примере, и на фото 79 композиция снимка строго уравновешена; использован и заполнен каждый участок картинной плоскости. Но никакой пестроты и перегруженности деталями в этих кадрах нет, потому что найдены выразительные условия освещения и световой эффект увязывает тона рисунка изображения, объединяя их в общий стройный колорит, основанный в первом снимке на доминирующем светлом тоне, во втором — на гамме низких темных тонов.

В этих примерах шла речь о тональном решении натурного снимка, где тональный строй кадра зависел от выбора объекта, точки зрения на него и характера светового рисунка, возникающего на объекте.

При павильонных съемках фотограф имеет все возможности для того, чтобы специально организовать тональности снимка, подготавливая объект к съемке и выстраивая необходимую схему света. Как, например, добивался темной тональности своего портретного снимка автор фото 56? Тональная структура здесь представляет собой результат сложения двух главных составляющих — цветов и тонов, присущих самому объекту съемки (цвет волос, глаз, кожи лица, костюма, фона), и характера освещения.

Основу светового рисунка закладывает поток бокового направленного света, обусловливающий уже известный нам светотеневой рисунок изображения. Освещено только лицо. Это единственный достаточно яркий участок кадра, и занимает он в общей тональной композиции относительно небольшую площадь. Заполняющий свет здесь, конечно, есть. Но уровень создаваемой им освещенности крайне невысок, и тени сильно отстают от яркости лица. Контрасты светотени значительны, интервал яркостей также. Фон практически не подсвечивается. При экспозиции, рассчитанной по светам, все остальное поле кадра (кроме лица) опускается в низкую темную тональность. Печатается снимок также по светам.

А вот автор фото 60 решает свой портретный снимок в легкой светлой тональности и

получает рисунок изображения, близкий к карандашному. И опять это результат сложения собственных тональных характеристик объекта съемки (цвет костюма, фона, других элементов рисунка) и продуманной схемы света.

Если в первом случае для получения темной тональности снимка рисунок держался на единственном световом пятне, теперь для образования общей светлой тональности кадра вся его площадь должна быть насыщена светом. И автор снимка создает светотональный рисунок изображения, освещая портретируемого человека передним общим рассеянным светом (прибор установлен рядом с фотоаппаратом, несколько левее его). Таким образом, светотень, темные тона которой в данном случае разрушили бы тональную собранность кадра, отсутствует. Фон также ярко освещен, и сам по себе он белый. Теперь по тону он совпадает с тонами главного объекта изображения. Свет основного прибора на фигуру падает по нормали, а по контуру фигуры он скользит, меньше отражаясь в сторону объектива съемочного аппарата. Так возникает тонкий теневой контур, отделяющий фигуру от фона.

Нередко снимок получает окончательную тональную доработку в лаборатории, в процессе печати. Например, фотограф может исключить с помощью маски и последующей частичной обработки отпечатка фармеровским ослабителем почти все темные тона объекта, и тогда на картинной плоскости будет доминировать яркий белый тон. Вместе с темными тонами исчезнут и контрасты рисунка и снимок будет напоминать рисунок карандашом,

Такой вариант печати, несомненно, возможен. Но только при условии, что он был предусмотрен уже при съемке и учтен в схеме света. Ведь освещение здесь должно быть бестеневым, на лице не должно быть теневых участков, т. е. темных тонов, которые уже невозможно убрать маскированием при печати или смыть раствором красной кровяной соли, как это можно сделать с краевыми участками изображения.

Тональная перспектива

Важнейшей составной частью общей тональной композиции кадра является его *тональная перспектива* .

Восприятие человеком пространства неизбежно связано с ощущением воздуха — среды, никогда не бывающей оптически полностью прозрачной, чистота которой — величина переменная, зависящая от множества факторов, и прозрачность которой уменьшается с увеличением толщины воздушного слоя. Вот почему как синоним понятия «тональная перспектива» нередко используют термин «воздушная перспектива», что, как мы увидим дальше, не вполне точно.

Подобно тому как существуют определенные закономерности в *линейной перспективе* , с которыми мы уже ознакомились, есть они и у *перспективы воздушной* , которая вызывает у человека ощущение отдаленности, глубины, пространственной протяженности. В целях создания иллюзии глубины, третьего измерения объекта съемки, эти закономерности используют в живописи, фотографии, кинематографии, т.е, во всех видах искусства, где картина создается на двухмерной плоскости и где требуются определенные средства и приемы для создания иллюзии глубины.

Давно подмеченные и разработанные в изобразительных искусствах закономерности тональной и воздушной перспективы состоят в следующем:

— четкость и ясность очертаний предметов теряется по мере их удаления от глаза наблюдателя;

— одновременно уменьшается и насыщенность цветов, которые по мере удаления теряют степень своей выраженности, разбеливаются;

— контрасты светотени в глубине смягчаются;

— глубина, дали кажутся более светлыми, чем фигуры и предметы переднего плана, находящиеся в непосредственной близости к точке съемки.

Таким образом, фигуры и предметы, о которых известно, что они имеют одинаковые

контурную и объемную формы и одинаковые цвета, кажутся тем более удаленными, чем больше расплываются их контуры, чем менее четко они различаются глазом, чем менее насыщены их цвета.

Воздух, находящийся между глазом наблюдателя и рассматриваемым объектом, как бы заслоняет предметы, и чем дальше они расположены, тем толще воздушный слой, отделяющий их от наблюдателя, тем менее четко эти предметы видны. А чем ярче освещен воздушный слой, тем более светлыми кажутся дали.

Первые исследования закономерностей воздушной перспективы мы встречаем еще у Леонардо да Винчи (XV век!). «Вещи на расстоянии, писал он, кажутся тебе двусмысленными и сомнительными; делай и ты их с такой же расплывчатостью, иначе они в твоей картине покажутся на одинаковом расстоянии... не ограничивай вещи, отдаленные от глаза, ибо на расстоянии не только эти границы, но и части тел неощутимы». Далее великий художник замечает, что отдаление предмета от глаза наблюдателя связано с изменением цвета предмета. Поэтому для передачи глубины пространства в картине ближайшие предметы должны быть изображены художником в их собственных цветах, удаленные приобретают синеватый оттенок, «...а самые последние предметы, в нем (в воздухе. — *Л.Д.*) видимые, как, например, горы вследствие большого количества воздуха, находящегося между твоим глазом и горою, кажутся синими, почти цвета воздуха...». Разумеется, здесь говорится о чистом, не запыленном и не задымленном воздухе, каким он был в Италии XV века!

Закономерности воздушной перспективы широко используются при съемках, и в фотографии они также способствуют созданию ощущения пространственности снимка, усиливают жизненную правдивость изображения и его художественную выразительность.

В снимке, где хорошо выявлено пространство с помощью закономерностей воздушной перспективы, изображение выглядит многоплановым. Наиболее резок и четок по сравнению со всем изображением первый план, т. е. предметы, находящиеся в непосредственной близости к точке съемки. Второй план более мягок, здесь начинает теряться четкость линейных очертаний предметов, уменьшаются контрасты тонов и светотени начинает сказываться воздушный слой, закрывающий предметы полупрозрачной пеленой. Наименее четким выглядит дальний план, где предметы на снимке почти не имеют деталей, теряют объемную форму, выглядят плоскими и ограничены лишь очень расплывчатыми контурами. Между тремя этими зонами также нет четких границ, они постепенно переходят одна в другую через множество промежуточных планов и гармонически сливаются в единый тональный рисунок, что и создает иллюзию глубины, пространственности снимка.

Потери в четкости контуров и насыщенности тонов зависят от степени прозрачности воздушной среды в ясный погожий день, особенно осенью, когда воздух чист и прозрачен, дали прекрасно просматриваются глазом и четко рисуются на снимке. Ранним утром, когда легкий пар поднимается от земли, или после дождя, когда солнце начинает пригревать влажную землю, появляется дымка, воздух становится значительно менее прозрачным и явления воздушной перспективы усиливаются.

Большое значение для выявления воздушной среды, а через нее и пространства на снимке имеет характер освещения. Так, при переднем фронтальном свете (солнце находится позади фотоаппарата, направление падения его лучей совпадает с направлением съемки) весь объект ярко и равномерно освещен. Воздушная дымка при этом также освещается, но она легка, прозрачна, и потому ее яркость, безусловно, окажется меньшей, чем яркости освещенных солнцем фигур и предметов, на фоне которых рассматривается дымка. Вот почему при таком освещении дымка, а вместе с ней и эффект воздушной перспективы резко ослабляются или вовсе исчезают на снимке.

Контровое освещение способствует выявлению воздушной среды, а через нее и пространства, подчеркивает, выявляет воздушную дымку, так как контровой свет, высвечивая взвешенные в воздухе мельчайшие частицы, оставляет неосвещенными поверхности отдаленных предметов, обращенные к съемочному аппарату. В этом случае

дымка хорошо читается на неосвещенном фоне и ясно обозначается на снимке.

И сама яркость воздушной дымки при таком освещении резко повышается, так как солнечный луч, встречаясь со взвешенной в воздухе частицей, отражается от нее в сторону объектива фотоаппарата под углом зеркального отражения. Частицы бликуют в солнечных лучах, а вся воздушная среда насыщается большим количеством света, высветляется. При съемке фото 81 использовано задне-боковое направление солнечного света и снимок получил пространственное решение за счет его глубинной тональной композиции.

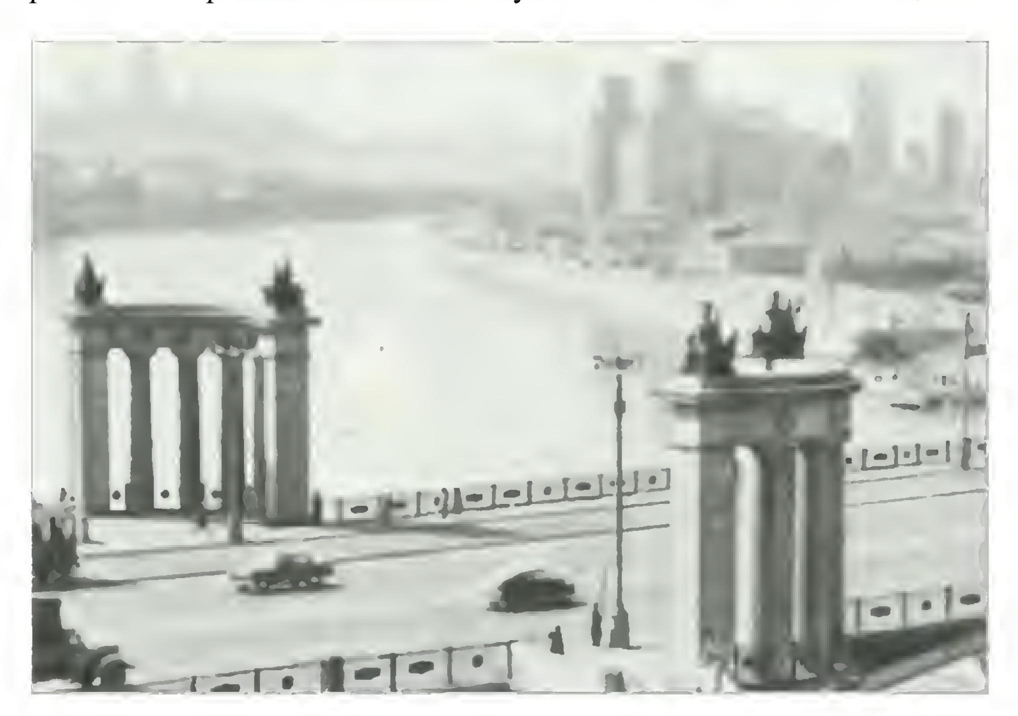


Фото 81. Н. Грановский «Утро в Москве»

Построение снимка по закономерностям воздушной перспективы возможно не только на натуре, но также и при съемке в интерьерах. При значительных размерах интерьера — в больших современных зданиях, в цехах заводов и т. п. — достаточно велики пространства, и воздух, дымки могут встретиться фотографу в их обычных естественных формах. Но не всегда интерьер имеет достаточно большие размеры, и воздушный слой как таковой или дымки, образующиеся в природных условиях, далеко не всегда оказываются на объекте и к услугам фотографа не только в интерьере, но и на природе. Очень часто дымка или отсутствует, или настолько слаба, что не обеспечивает необходимого высветления глубины кадра. А иногда условия не позволяют вести съемку с такого направления, которое наиболее выгодно для выявления легкой дымки. Как же в этих случаях сделать снимок глубинным, многоплановым?

Воздушная перспектива, как уже говорилось, есть перспектива тонов, которые меняются от темных и контрастных на переднем плане к светлым и мягким в глубине. Но по такому принципу можно построить снимок и при отсутствии воздушной дымки — путем особого светового и композиционного решения кадра, которое поможет получить нужное распределение тонов по глубине.

Например, точка съемки может быть выбрана так, что в кадре на переднем плане окажутся неосвещенный предмет, фигура, какая-то деталь объекта съемки, в то время как глубина кадра будет ярко освещена. Темным передним планом может служить не просто неосвещенная, но темная по окраске деталь, используются и тени, падающие от предметов. Такого рода притемненный передний план в сопоставлении со светлой глубиной и сообщает снимку необходимую пространственность. Подобный световой рисунок часто получается опять-таки при контровом направлении солнечного света, когда деталь переднего плана обращена в сторону аппарата теневой стороной, а глубина высветляется за счет яркого

освещения горизонтальных поверхностей (земля, вода и пр.), светлого тона неба и т. д.

В цехе завода, изображенного на фото 82, существовала подсветка глубины кадра. Но перспектива здесь построена не только за счет этого, а подчеркнута композиционным решением снимка: на переднем плане оказываются темные массивы оборудования, силуэты людей, и этот дополнительный композиционный элемент становится отправной плоскостью отсчета для оценки постепенного высветления тонов в отдалении.



Фото 82. О. Рымжанов «Трудовая вахта»

Это уже не просто воздушная перспектива, а скорее *перспектива тонов, тональная перспектива* . И теперь мы можем заключить, что воздушная перспектива несомненно является перспективой тональной; но понятие «тональная перспектива» включает в себя более широкий круг явлений, поскольку она может быть построена в отсутствие естественных воздушных дымок. Можно также сказать, что воздушная перспектива есть хотя и очень распространенный, но все же частный случай тональной перспективы.

Воздушная перспектива, как мы теперь знаем, обусловливает также потерю четкости и ясности очертаний предметов по мере их удаления от глаза наблюдателя. Поэтому фотограф нередко прибегает к простому приему специальной ориентировки глубины резко изображаемого пространства. Соответственно выбирается плоскость наводки на резкость и деление диафрагмы, от чего будет зависеть соотношение по резкости переднего и отдаленного планов, а также распределение резкости по всей глубине кадра.

Характер спада резкости и степень нерезкости дальнего плана в различных случаях могут быть разными. Так, при съемке портрета дальний план бывает совершенно нерезким, если, конечно, фотограф не ставит задачи показать портретируемого человека в определенной обстановке и если показ этой обстановки не обязателен при изобразительном решении темы. В других случаях, когда окружающая обстановка важна для характеристики человека, как, например, в производственном портрете, резкость в глубине может теряться лишь в некоторой степени, так, чтобы предметы окружающей обстановки все же оставались узнаваемыми, изображались достаточно ясно. Но в то же время степень резкости предметов должна указывать на их размещение в пространстве, на их отдаленность.

При съемке общих планов, где по смыслу часто одинаково важен показ предметов переднего плана и одновременно глубины, может быть допушена лишь незначительная

потеря резкости в отдалении и т. д. Словом, простой технический прием — получение резкого изображения — становится в руках опытного фотографа приемом творческим, одним из средств изобразительного решения кадра.

Несколько подробнее остановимся на природе воздушных дымок. Они образуются, как это теперь понятно, вследствие рассеяния света в земной атмосфере, т. е. многократного отражения светового луча от частиц воздуха, от капелек влаги или другой взвеси, находящейся в воздухе. Чем больше этих частиц, чем больше воздух запылен или задымлен, тем сильнее рассеивается свет в воздушной среде и тем плотнее будет воздушная дымка.

Явления воздушной перспективы наблюдаются и в совершенно чистом воздухе, в этом случае дымка образуется в результате рассеяния света при встрече светового луча с молекулами воздуха (молекулярная дымка). Какова окрашенность, цветность этих разнообразных дымок, молекулярной дымки в частности?

Известно, что характер и интенсивность рассеяния света в воздухе зависят от соотношения длины волны падающего света и величины взвешенных в воздухе частиц. В том случае, когда частицы эти очень малы (диаметром не больше 0,1 *мю*), среда оказывает воздействие лишь на коротковолновую часть спектра, т. е. рассеивает только сине-фиолетовые лучи, вследствие чего молекулярная дымка имеет голубоватую окраску. Леонардо да Винчи считал этот голубоватый цвет дымки собственным цветом воздуха. В наши дни молекулярная дымка — редко наблюдаемое явление, например с ней можно встретиться в условиях высокогорья, где воздух сух, чист и прозрачен. Вблизи больших населенных пунктов, промышленных предприятий, в сырой местности в воздухе обычно много пыли, дымов или влаги, и здесь возникают дымки другого характера и более плотные, так что эффект тонкой голубоватой молекулярной дымки теряется.

С увеличением размеров взвешенных в воздухе частиц начинают рассеиваться не только коротковолновые лучи, но и лучи других длин волн, в связи с чем меняется и цветность дымки. Она приобретает собственный цвет взвеси — пыли, неотгоревших частиц дыма и выглядит коричневатой, бурой или серой.

В природных условиях полей, лесов наиболее распространены дымки, возникающие при светорассеянии на капельках влаги, в том или ином количестве всегда находящихся в воздухе. Размеры этих частиц могут быть различны в зависимости от количества влаги в воздухе и других атмосферных условий. При их значительных размерах и большом количестве образуются туманы разных плотностей. Дымки этого рода имеют белесоватый или белый (при туманах) цвет.

Цветность дымок следует учитывать при работе со светофильтрами. Голубоватая дымка очень нежна и полностью срезается даже самым легким желтым светофильтром, и тогда дали, мягкие и живописные в натуре, становятся четкими и графичными на снимке, а живописность изображения сменяется сухими линейными очертаниями глубины кадра.

Бурые дымки, образующиеся в запыленном или задымленном воздухе, фиксируются на снимке и при использовании светофильтров. Белые водяные дымки воспроизводятся как при съемке без светофильтров, так и при их использовании. Вместе с тем следует учесть, что оптический и тональный рисунок снимка, в котором воспроизводится воздушная дымка или легкий туман, — мягкий, пластичный. Поэтому применение плотных желтых или оранжевых светофильтров здесь не всегда желательно, так как фильтры делают рисунок изображения тонально более жестким, контрастным, а это противоречит тональной структуре насыщенного воздухом пейзажного мотива, выбранного для съемки.

Заметим также, что в ряде случаев, например при репортажной съемке, задача изображения глубины пространства может отойти на второй план, но было бы неправильным вообще пренебречь ею. Во многих репортажных снимках объект изображается достаточно крупно, рамка кадра при этом очерчивает небольшое пространство, кадр плотно заполняется материалом. Однако и здесь очень важно добиться изобразительного акцента на смысловом центре композиции, и этому может помочь правильная ориентировка резко изображаемого пространства.

Что понимается под тональным решением снимка?

Как складывается тональность снимка в процессе съемки и печати?

Как влияет на тональность снимка характер освещения, светового рисунка? Как разрабатывается глубина пространства на снимке с помощью тональной перспективы? Каковы ее закономерности?

Что такое воздушные дымки? Каковы их природа и влияние на характер фотоизображения?

Заключение

Итак, мы ознакомились с основными принципами композиционного построения фотографического снимка, упорядоченного заполнения материалом съемки картинной плоскости кадра. Что же мы теперь знаем о композиции, в каких аспектах выступает она в фотографии, в творческом процессе создания фотоснимка?

Мы установили, что композиция — в глубоком понимании композиционного процесса — это отнюдь не только нахождение чисто внешнего рисунка изображения, соотношений и взаимосвязей отдельных его частей, сопряжение их в некое единое целое, ибо функции композиции в реалистическом искусстве — не просто конструктивные. Мы определили композицию как одно из важнейших средств реализации идейно-художественного замысла, и, следовательно, ее корни — в этом замысле, в том, *что именно выражает художник* , и еще глубже — в том, *о чем он размышляет* , к каким выводам и оценкам стремится подвести зрителя.

Разумеется, нельзя недооценивать и другую сторону композиции. Это понятие распространяется на изобразительную структуру кадра, архитектоника которого, его геометрическая слаженность дают возможность четко сформулировать авторскую мысль, перевести ее в зримые формы, в изобразительный ряд. Именно в диалектической взаимосвязи этих двух сторон построения кадра и рождаются законченные и впечатляющие фотографические изображения.

Мы разработали ряд приемов, помогающих композиционному упорядочению рисунка, решению конструктивных задач. Теперь мы знаем, что залог композиционной стройности снимка — четко сформированный смысловой центр кадра, который должен стать также изобразительным его центром. Мы получили представление о некоторых композиционных формах кадра — композициях уравновешенных и неуравновешенных, центральных и диагональных, о построениях перспективных и ракурсных, о ритмических рисунках изображения и ряде других средств и приемов его формирования. Понимая композиционное творчество широко, т. е. подключая к общей архитектонике снимка элементы световых и тональных образований, мы достаточно подробно разработали принципы создания специального фотоосвещения и составления схем расстановки осветительных приборов, коснулись и самой тонкой стороны формирования снимка — его тональной структуры, этого своеобразного колорита черно-белого изображения.

Изученные основы композиции (а это всего лишь ее *первичные основы, начальная школа*) экстраполируются на все жанры фотоискусства, претерпевая, разумеется, известные изменения, связанные с жанровыми особенностями снимков. И на этом обстоятельстве следует остановиться особо.

Многоплановое и неоднородное фотоискусство в своих классических жанрах дает нам примеры композиционного творчества, довольно близко подходящего к его типическим формам у художника-живописца. Таково оно, например, в классических жанрах студийного портрета или натюрморта: здесь нередко все «сочинено», построено, сформировано в предметном пространстве с расчетом на точку съемки и формат картинной плоскости.

Натюрморт в фотоискусстве, как известно, — один из самостоятельных жанров. У него свои задачи, свой круг тем и сюжетов, присущие ему выразительность и образность художественного языка. Нередко его задачей становится воспроизведение в возможно более изящной форме предметов быта, прикладного искусства, цветов, фруктов и пр. Снимки такого рода дают возможность автору блеснуть своим искусством и радуют зрителя выразительностью, поэтичностью изображения, мастерской передачей объемной формы, фактуры, цветов предметов, лаконизмом композиционного решения, четкостью светового и тонального рисунка, тонкостью колористических находок.

Но средствами натюрморта решаются и более сложные художественные задачи, снимки этого жанра нередко становятся своеобразными картинами человеческой жизни, живут отраженной жизнью людей. В этих случаях решение изобразительных задач приобретает особую конкретность, поскольку на снимке изображаются не просто предметы как таковые, а разрабатывается тема, передаются среда, обстановка, возникает особое настроение, атмосфера. И вот уже композиция в жанре натюрморта становится новеллой, зарисовкой, небольшим изящным рассказом о человеке. А изображения предметов приобретают поэтичность, становятся символическими, ассоциативными.

В этом жанре фотоискусства объект съемки формируется в предметном пространстве, именно здесь закладываются композиционные соотношения предметов и отрабатывается заполнение картинной плоскости. А поскольку сюжеты такого рода снимков прочно связаны с обстановкой и временем, в которых возникает данная «предметная ситуация», в натюрморте особенно точной должна быть работа над световым рисунком кадра, который возникает как следствие принятого за основу рисунка изображения реального светового эффекта. Нередко и сам источник света — настольная лампа, свеча, окно, из которого падает солнечный луч, — виден в кадре и становится одним из элементов общей его композиции.

С жанром натюрморта порой смыкается один из разделов прикладной фотографии — рекламная фотография. Весьма часто она базируется именно на предметных композициях, которые в этом разделе приобретают особый лаконизм, стиль рекламного плаката. И здесь натюрморту как самостоятельному произведению искусства предъявляется особенно высокое требование воспроизведения предметов в их действительном виде и назначении, со всеми свойственными им характеристиками — объемами, контурами, фактурами, цветами, поскольку изображенные предметы быта, прикладных искусств, украшения, промышленные товары и пр. как бы продвигаются с помощью рекламы к потребителю и, следовательно, должны быть представлены на снимке «в их лучшем виде».

Итак, задача рекламной фотографии — привлечь внимание потребителя к изображенной на снимке продукции. Отсюда — требование броскости изобразительных структур, привлекательности, красоты рекламного плаката, оригинальности и своеобразия композиционного рисунка, для реализации которых фотографу потребуется особая изобретательность в организации материала съемки и самого кадра. Рекламная фотография — это такой вид прикладной фотографии, который требует от фотографа не только безусловного блеска его технического мастерства, но и своеобразной творческой одаренности, чувства композиции, цвета, особо развитого творческого воображения, хорошего художественного вкуса.

Как и в жанре натюрморта, композиция рекламного снимка закладывается в предметном пространстве, разрабатывается в кадровом окне съемочного аппарата, но нередко завершается уже в процессе позитивном. Этот процесс здесь активизирован, как ни в каком другом виде фотографии. Сложные формы печати, дорисовки, использование светофильтров, печать с нескольких негативов и пр. — все это присущие именно рекламной фотографии приемы и средства формирования изображения.

Таким образом, композиционное формирование снимка осуществляется здесь как бы в три этапа: формирование объекта съемки в предметном пространстве компоновка кадра по кадровому окну съемочного аппарата и завершение композиционного замысла в процессе печати.

Композиционное творчество в жанре портрета связано с особенностями той разновидности портретного снимка, к которой относится данная конкретная фотография, так как в современном фотоискусстве существует много разнообразных форм портретуры.

Возникший на заре искусства фотографии, близкий к живописному, станковый портрет сохранился и до наших дней. Разумеется, он претерпел немалые изменения, стал более живым, динамичным, приобрел современную стилистику изобразительных структур. Несомненно, на студийном портрете сказались и общие тенденции развития искусства фотографии в целом, и репортажного ее направления в частности. Именно репортаж дал образцы наполненных жизнью, динамичных снимков в том числе и портретных. Ведь жанры в искусстве развиваются и совершенствуются не изолированно друг от друга, а взаимообогащаясь, влияя один на другой новыми находками и достижениями.

Формы композиционного творчества в станковом студийном портрете близки к формам так называемой «постановочной» фотографии, сближаются с ней по методике работы, поскольку и здесь значительная часть творческого процесса переносится в предметное пространство: портретируемому человеку подсказывается поза, отрабатываются его жест, положение рук, задается направление поворота головы и взгляда, могут быть уточнены детали костюма, обстановки, привлечен реквизит и пр. Все эти уточнения общего композиционного рисунка проецируются объективом фотоаппарата на его матовое стекло (или видны в видоискателе), где и складывается в окончательном виде архитектоника кадра. И вот уже «портреты заговорили» и стали биографической повестью о человеке!

Есть в фотографии и другая своеобразная форма портрета, многое взявшая от журналистской практики 30-х годов. Такой портрет снимался в реальной обстановке и в результате как бы наполнялся атмосферой действия. Но снимаемый человек от этого реального действия, как правило, отключался. Среда, окружение становились активным фоном, сам же человек снимался так, как разрабатывается студийный портрет, так же строилась его композиция. По отношению к месту действия это был репортаж, по отношению к снимаемому человеку — работа в привычных для того времени формах создания портретного снимка. Это была некая переходная структура, уход от студийного портрета в направлении к портрету репортажному, который лишь позже определился как самостоятельный вид фотографического портрета.

Эта разновидность портрета сохранилась в современной фотографии. Изобразительный строй в данном случае помогает более полно охарактеризовать героя, рассказать о его профессии, о привычной обстановке его жизни, труда, творчества. Процесс съемки здесь обнажен, человек подготовлен к ней специально. Но такое организованное действие не может подменить собой реальный процесс, и съемка не выдается за прямой репортаж. Не будучи репортажными, снятыми моментально, непосредственно в ходе события, такие портреты тем не менее вполне правдивы, ибо представляют собой специфическую разновидность портретного жанра и, следовательно, отвечают требованиям именно этой разновидности фотографии. Здесь всегда существует связь со временем, известный историзм, нередко появляются и психологические аспекты.

Наконец, самая современная форма — собственно репортажный портрет, результат моментальной съемки в реальной обстановке, портрет как крупный план героя события или другого его действующего лица. Такой портрет — форма чрезвычайно емкая: сохраняя всю психологическую глубину портретного жанра, он одновременно насыщается действенностью фоторепортажа; повествуя о нашем современнике, он рассказывает и о его славных делах. Содержание здесь остается обычным для портретного жанра Методика композиционного творчества целиком идет от фоторепортажа. Иначе говоря, композиция кадра разрабатывается исключительно на картинной плоскости матового стекла или в видоискателе съемочного аппарата.

Здесь просто невозможно вмешательство в предметное пространство, т. е. в течение события. Поэтому и стилистика изобразительных решений такого портрета также тяготеет к репортажным формам.

Но вот еще одна разновидность портретного жанра — так называемый «бытовой портрет» — портрет, выполняемый фотографами-профессионалами по заказу; ему в этой книге мы уделили особое внимание. Каков он сегодня? Каков здесь характер композиционного творчества?

Известно, что в основном это портрет студийный, снимаемый в ателье. Однако сегодня заметна тенденция расширения пространственных возможностей современного профессионального портретного жанра. Действительно, ничто не мешает «бытовому портрету» покинуть замкнутое пространство съемочного павильона и выйти в реальную среду — в цех завода или мастерскую художника, в спортивный зал или на лоно природы. Портрет может реализоваться и в событийном материале, стать репортажным. Современное состояние фотографической техники — удобные в обращении аппараты, светосильная просветленная оптика, негативные материалы высокой светочувствительности и достаточной широты — освобождает фотографа от всяких ограничений в выборе места и условий съемки. И сегодня этот вид профессионального портрета получает все большее и большее развитие.

Разумеется, такое расширение рамок бытового портрета требует от фотографа профессионализма, свободного владения всем арсеналом технических и изобразительных средств фотографии.

Современный «бытовой портрет» разнообразен и ищет новые формы, которые бы отвечали требованиям и заказчика, и современного фотоискусства. Однако можно с уверенностью сказать, что портрет, снимаемый в ателье и студиях, не потеряет своего ведущего значения в бытовой фотографии. Сюда заказчик обращается чаще всего.

Если оставить в стороне поточную продукцию, имеющую узко утилитарное значение (снимки для документов и других сугубо бытовых целей), и сосредоточить внимание на портретных работах, выполняющих функции изображений образных, художественных, то легко заметить, как изменился к лучшему павильонный портрет за последнее десятилетие. Все меньше здесь стандарта, «штампованной» продукции, все разнообразнее композиционные формы и световые разработки. В практику профессионального портретиста прочно вошла цветная фотография, в лучших образцах цветного портрета появились интересные и законченные колористические решения. Снимки становятся все более динамичными. Убедительный материал для этих выводов дают выставки профессиональной фотографии, всегда проходящие с большим успехом, вызывающие постоянный интерес зрителей.

Каковы же особенности композиционного творчества в этом разделе портретной фотографии? Оно несомненно имеет свои отличительные черты.

Понятна вся сложность художественной деятельности фотографа-портретиста, работающего на заказчика. Это те же сложности, с которыми встречались художники-живописцы, выполняющие индивидуальные заказы, и которые порой губительно сказывались на творчестве. И художникам, и фотографам кроме всего прочего приходится учитывать требования заказчика, который часто приходит в ателье не столько за правдивой фотографией, выполненной с подлинно художественным вкусом, сколько за «красивой» фотокарточкой. Причем, представления заказчика о красоте порой бывают весьма своеобразными. Безусловно, одной из задач фотографа-профессионала является формирование хорошего вкуса заказчика. Дело, конечно, не простое. Но несомненно, что это одна из важных сторон развития массовой культуры вообще и художественного развития потребителя в частности.

Истинно талантливый автор сможет преодолеть сложности на пути создания произведения подлинно художественного, в том числе и фотопортрета. Ведь написал же великий голландский художник XVII в. Рембрандт ван Рейн два вошедших в историю мировой живописи полотна — «Ночной дозор» и «Урок анатомии», произведя буквально революцию в жанре живописного группового портрета! А ведь это были всего лишь заказные групповые портреты, по жанру — предтеча и высокий аналог современного группового портрета, неповторимые его образцы!

Формируя свой кадр в этом подвиде портрета, разрабатывая его композиционные формы, световой рисунок и пр., фотограф активно работает в предметном пространстве — отыскивает для снимаемого человека позу, уточняет положение рук, направление взгляда. Нередко в кадр вводятся предметы обстановки, реквизит, и каждому предмету определяется соответствующее место в пространстве перед объективом и на картинной плоскости, в кадре.

В центре внимания фотографа — человек, с которым ему приходится работать, и потому эту работу порой называют «режиссурой». Наиболее требовательные к себе фотографы-профессионалы испытывают необходимость в овладении профессией режиссера, в специальном режиссерском образовании. Понятно, чем диктуется это стремление. Как бы мы ни называли такую работу — режиссурой или специфическим для фотографии композиционным творчеством, ясно, что это творческий процесс, требующий тонкости, такта, художественного вкуса, профессиональной школы, владения методикой работы с человеком. И, конечно, постижения его характера, каким бы коротким ни было знакомство фотографа с портретируемым. Ведь во всех творческих поисках решения портрета необходимо идти от индивидуальности, неповторимых особенностей характера человека, не навязывая не свойственной ему позы, случайного жеста, стандартных улыбок, каскада распущенных волос, на которые, как правило, обрущивается пламенеющий поток контрового света! Да, эту тонкую работу действительно можно оценить как своеобразную режиссуру, требующую и глубокого понимания задач, и материала, и известного творческого воображения.

С развитием фотоискусства подлинным феноменом в области композиционного творчества стал особый вид фотографии, ее новейший раздел — фоторепортаж. Можно утверждать, что специфические особенности композиционного творчества в области фотографии во всей их глубине и неповторимости раскрылись именно тогда, когда фотографические изображения нашли выход в журналистику, когда в поле зрения объектива попал материал, впрямую связанный с узловыми проблемами и событиями современной общественной жизни. Появилась совершенно новая фигура — фоторепортер, фотожурналист, устремившийся на самый передний край жизни, в самые горячие точки планеты.

Поначалу в фоторепортаже все казалось простым и ясным: это был оперативный способ доставления сведений о происходящих событиях, он обладал силой неоспоримой документальности (раз снято — значит было!) и вскоре стал незаменимым средством массовой информации. Фоторепортеры прекрасно поняли, оценили, взяли на вооружение и заставили верно служить потребителю эту способность фотографии документировать события, запечатлевать и сохранять для поколений мгновения быстротекущего времени, каждое из которых (если они, конечно, отобраны с острой наблюдательностью и правильными оценками их значения) — материал и повод для создания запоминающейся картины действительности, а порой и масштабного, социально значимого полотна.

Так, творческим трудом советских фоторепортеров создана грандиозная фотопанорама героических свершений современности. В их работах, прошедших самое надежное испытание — испытание временем, как бы оживает далекое прошлое. Они не только зафиксировали на снимках, но и поэтически воспели коренные социальные преобразования, которые принесла стране Великая Октябрьская социалистическая революция. Останутся в веках исторические фотодокументы, рассказывающие поколениям о великом Ленине и его соратниках, о первых годах становления молодого многонационального государства. Расцвет промышленности и сельского хозяйства, герои первых пятилеток; суровые дни Великой Отечественной войны и ее герои, поля сражения и всемирно-историческая победа над фашизмом; международные связи Советского Союза и осуществление Программы мира; пафос созидательного творческого труда нашего народа, претворяющего в жизнь исторические решения XXVII съезда КПСС и задания новой пятилетки; научные открытия и завоевание космоса; развитие культуры и искусства... Можно бесконечно перечислять темы и сюжеты работ, репортажей, фотоочерков, созданных советскими фотомастерами-

репортерами. Их недаром называют летописцами эпохи, они действительно создают поразительную по своей образной силе фотолетопись, ведут хронику жизни планеты.

Темы и сюжеты фоторепортажей рождаются самой жизнью, и все, чем она богата, есть главное содержание творчества в фоторепортаже. Оно посвящено Человеку, строителю коммунизма, оно отмечено высшим гуманизмом — глубоким уважением к человеку-гражданину, человеку-творцу. Многие советские фоторепортеры повествуют о герое нашего времени — рабочем классе, человеке труда, богатство духовного мира которого раскрывается в красоте его дел.

Фоторепортаж является чрезвычайно развитым разделом современной фотографии, без него сегодня не обходится ни одна полоса газеты, ни одно периодическое издание. Хотя предмет этого жанра фотографии — прежде всего документы, следует обратить внимание на то, как поэтична эта документальность! Сегодня к публицистическому, информационному фоторепортажу все чаще относят понятия, которые, казалось бы, не могут быть прямо отнесены к документу, к фактографии: «*образная сила фоторепортажа* », «*поэтика документальности* »... И это отнюдь не случайность. Эти понятия и оценки продиктованы изменившейся структурой фоторепортажа, который на определенном этапе своего развития потерял привычную однозначность и стал явлением многоплановым; возникли сложные связи фотожурналистики и фотоискусства, документального снимка и художественной фотографии. Как появился этот феномен обращения документа в образ, так четко проступающий во многих репортажных снимках? Фото 83 — яркий пример такого творчества.



Фото 83. В. Мастюков «У Вечного огня»

Возможности публицистики *образной* , такой, которая способна на глубокое исследование и познание жизни, на обобщения, типизацию, отображение духовного мира человека и создание в конце концов модели человеческой личности — художественного образа, были заложены в фоторепортаже изначально. Они не сразу были осознаны. Мешали традиционные взгляды на фотоискусство, которое поначалу соизмерялось с содержанием, формой, жанрами и эстетикой живописи. Какое-то время развитие фоторепортажа ограничивала несовершенная фотографическая техника, сковывавшая творческий процесс. Да и сам опыт творчества в этих новых жанровых структурах был еще недостаточен.

Но время показало поистине неограниченные возможности фоторепортажа. И многие снимки, сделанные когда-то как оперативно-репортажные, сугубо информационные, спустя

годы стали страницами истории, обрели вторую жизнь: в них проступили образность, поэтичность, само время и его люди. Они живут теперь как образы-характеры, с присущей им силой обобщения, они глубоко эмоциональны, впечатляют и волнуют зрителя. Из мира фактов возник мир поэзии, проявила себя великая сила подлинного искусства. Ярким примером такого творчества может служить фото 83.

Разумеется, такое превращение претерпевают далеко не все снимки, а лишь те, в которых пусть и не до конца осознанно, но заложено художественное начало, которое и позволяет «явлению засветиться сущностью» и «документу обратиться в образ». «Художественное начало» — это, разумеется, не просто изобретательность автора в создании затейливой архитектоники снимка, не чисто внешняя его отточенность. Оно — категория глубинная, касающаяся смысла творчества, формы познания действительности и формы проявления в таком творческом процессе общественного сознания. В то же время подлинному искусству всегда присуща особая изобразительная трактовка материала действительности, а не прямой его перенос на снимок, т. е. активная изобразительная форма, находящаяся в прочной диалектической взаимосвязи с содержанием.

Этой-то внешней выразительности и недоставало многим репортажным снимкам ранней поры. Несомненно, это тоже тормозило их выход в сферу искусства, и не потому ли их там так долго не замечали? Время придало особую ценность ярким страницам давно прошедших дней, событиям, запечатленным на снимках и нередко имеющим значение историческое. И сегодня мы ощущаем поэзию далекого прошлого, несмотря на то, что форма этого повествования чаще всего предельно проста и снимок не претендует на художественность *изобразительного решения* .

В фоторепортаже язык фотоискусства получил дальнейшее и весьма энергичное развитие. В наши дни активно совершенствуется внешняя выразительность репортажных снимков, что делает их особенно яркими, увлекательными. Изобразительный ряд и его разработка здесь опять-таки особенные, свойственные репортажу, формы фотоизображения не абстрагируются от форм самой жизни; но в то же время материал дается в авторской изобразительной трактовке. Теперь уже и в этом разделе фотографии, наиболее сложном с точки зрения композиционной разработки кадра, изображения не повторяют материала действительности с холодным равнодушием зеркала, для него находятся и композиционные формы, и световая палитра.

Картина жанрового богатства современной фотографии была бы не полной без упоминания ее многокадровых форм, которые сегодня получили чрезвычайно широкое распространение и возникают там, где единичный фотокадр уже не в состоянии раскрыть исследуемую проблему, сложную тему, авторское размышление или действие, развивающееся во времени.

Одной из первоначальных форм многокадровых разработок стал многокадровый фоторепортаж как информация с места события, когда автору было необходимо показать и суть события, и его героев, и других его участников. Например, в спорте — соревнующихся спортсменов, острые моменты соревнования, реакцию зрителей, заполнивших трибуны стадиона, победителей и их награды. Это, пожалуй, одна из простейших форм многокадровой композиции, которой свойственны три классических единства — единство места, времени и действия, где кадр следует за кадром чаще всего в простом хронологическом порядке.

Поначалу, вероятно, в результате так называемой «храбрости незнания», все здесь казалось несложным: элементарная хроника события становилась основным принципом размещения кадров, и они располагались в той последовательности, в какой развивалось само событие. Но позже возникли непростые и весьма неожиданные для фотографии проблемы: оказалось, что не любые кадры могут стоять рядом, что есть свои закономерности в чередовании кадров. Нельзя, например, начать спортивный репортаж с широкого общего плана стадиона, заполненного зрителями, а следующим в серии поставить крупный план, портрет одного из спортсменов, участников футбольного матча. Такое сопоставление

воспринимается как неожиданное, случайное, разрушающее логику фотоповествования.

Возникла и еще одна сложность: оказалось, что композиция каждого кадра серии не может быть изолированной и замкнутой в самой себе, как это возможно при съемке единичного кадра. Компонуя очередной снимок серии, пришлось учитывать характер построения предыдущего кадра и того, который следует за ним. Родилась также новая проблема композиции серии в целом, *т.е. монтажа, монтажной связки кадров.*

И если первоначально, расширяя свои рамки и отыскивая выходы в сферу искусства, фотография многому училась у своего старшего собрата — живописи, то теперь опорой ей может служить младший ее собрат — киноискусство, где проблемы монтажа, его формы и закономерности в силу специфики кино разработаны досконально. Ибо киноискусство — искусство в этом смысле уникальное, зримо передающее на экране движение, действие, рисующее сюжет, развивающийся во времени, порой охватывающем не только всю человеческую жизнь, но и жизнь поколений, столетия... Монтаж стал важнейшим изобразительным средством, и здесь есть чему поучиться многокадровым видам фотографии.

С течением времени видов и форм многокадровой фотографии становится все больше. По иным закономерностям, чем многокадровый фоторепортаж, строится, например, *блок снимков* , где кадры рассматриваются уже не один за другим, а как бы одновременно, как единое *композиционное целое* . Здесь, например, возможна такая композиционная форма: весь блок представляет собой как бы единую картинную плоскость, в центре общей композиции находится кадр-начало, ее сюжетный центр, вокруг которого располагаются кадры-окружение. И теперь речь пойдет уже не о монтажной связи кадров между собой. Каждый из кадров-окружения своим содержанием и стилистикой изобразительной формы должен быть прочно связан с сюжетным и изобразительным центрами композиции, с центральным кадром. Так построен, например, известный блок снимков В. Мастюкова «У Вечного огня» (фото 83 один из снимков-окружения в этом блоке), в которых сюжетным и композиционным центром является снимок пылающего Вечного огня, символа памяти о геройских подвигах Неизвестного Солдата Великой Отечественной войны, а кадры-окружение развертывают повествование о тех, кто помнит, о тех, кто здесь получает урок мужества и героизма, о преемственности поколений.

Лаконичной и вместе с тем емкой многокадровой формой может служить и *квартблок* — композиция из четырех снимков, а также *триптих* с его акцентированной по содержанию центральной частью и разрабатывающими главную тему боковыми «створками».

Но, несомненно, венцом многокадровых композиций является самое сложное их образование — фотоочерк, этот, как его иногда величают, «жанр-аристократ», дающий возможность поставить в центр внимания зрителя одну из крупных, узловых проблем современности и получить ее глубокую разработку. Здесь в монтажном построении нередко используются снимки самых различных жанров — репортаж как завязка повествования, портрет, представляющий героя, пейзаж в качестве лирического отступления и т. д. Монтаж в данном случае дает возможность временных перебросок, например от настоящего — возврат к прошлому, что позволяет получить сопоставления, рассказывающие о ходе времени, и т. д.

Жанр фотоочерка объемен и нуждается в отдельной разработке, тем более что не все здесь пока до конца изучено. И все же, как нам кратко определить жанр фотоочерка? Пока что мы пользуемся определением А.М. Горького, который считал литературный очерк жанром, занимающим пограничное место между научным исследованием и художественным рассказом. Думается, что эта формула на данном этапе развития теории фотоочерка с успехом может быть отнесена и к его жанровому определению. Можно только подчеркнуть еще и публицистическую заостренность столь многих фотографических очерков, что она становится также определяющей этот жанр закономерностью. Ведь фотоочерк, как впрочем, и весь фоторепортаж, это выход фотографии в журналистику, позиции и находки в области которой тоже дают опоры этой более молодой форме журналистики, чем форма

литературная.

Таким разнообразным предстает перед нами сегодня композиционное творчество в современной фотографии, в ее классических и новейших жанрах. И будем надеяться, что так называемая «профессиональная фотография», узкая сфера работы профессионалов в бытовых портретных ателье (ее проблемы заняли главное место в этой книге), расширит свои границы и станет в ближайшем будущем непременной участницей творческого процесса во всех видах, разделах и жанрах современной фотографии, фотоискусства, фотожурналистики. Заказная «профессиональная фотография» станет обязательной их составляющей, столь же важной и необходимой, какой она утвердила себя в фотопортрете.

Практические работы по курсу фотокомпозиции

* * *

Материал книги дает возможность изучить основы процесса композиционного построения снимка, получения определенных знаний в этой области. Однако в дальнейшем эти знания необходимо перевести в умения, для чего потребуется систематическая практическая работа, цикл упражнений, цель которых — привить учащимся начальные навыки композиционного творчества.

При современной перестройке школы и среднего специального образования следует уделять особое внимание самостоятельной работе учащихся, и выполнение предлагаемых ниже практических заданий дает такую возможность. Однако здесь необходимы помощь и руководство преподавателя, ведущего курс мастерства: вначале — подробное разъяснение задания, а после его выполнения — проведение творческого семинара с разбором и оценкой представленных работ. В отдельных случаях могут потребоваться специальные консультации преподавателя и по ходу выполнения заданий.

Предлагаемый цикл упражнений включает максимум вариантов заданий, возможных по ходу изложения материала книги. За преподавателем, ведущим курс, остается право выбора упражнений и частичного их использования для закрепления знаний учащихся. Объем практических работ зависит от учебного плана и количества часов, отведенных на предмет. Многое здесь определит и конкретная программа курса мастерства, действующая в данном учебном заведении. И, разумеется, более всего важен уровень предварительной подготовки учащихся, который в разных случаях весьма неоднороден.

Предлагаемые практические работы — в основном съемочные, связанные с фотографированием различных объектов. Они зависят от характера задания, жанра, в котором будет выполняться работа, ее конкретной цели. Но, думается, начать эту практику полезно с изучения опыта мастеров советской фотографии и квалифицированных фотолюбителей и до собственных фотосъемок поработать с готовыми фотоизображениями. Для этого необходимо, чтобы в учебном заведении существовал фонд фоторабот, как важное учебно-методическое пособие. В отсутствие такого фонда упражнения можно выполнять с фотографиями, в изобилии публикуемыми в газетах и журналах. К собственным съемочным работам, безусловно, нужна такая подготовительная практика.

В начальных главах книги даны краткие очерки структуры современной фотографии и фотоискусства и еще более краткие сведения по истории русской и советской фотографии. В тексте сделаны ссылки на то, что по этим вопросам существует достаточно полная научная литература, которая и указана в библиографии, приложенной к книге, к этой литературе и отсылается читатель. Будущему специалисту необходимо хорошее знание истории предмета, который в дальнейшем, будем надеяться, станет главным делом его жизни. Предполагается, что здесь будет проделана серьезная самостоятельная работа над литературными источниками и поэтому задания 1 и 2 станут как бы проверочными контрольными заданиями

по темам курса: «Современная фотография и фотоискусство» и «Становление и развитие специфических особенностей фотоискусства».

Все остальные практические задания также тесно связаны с соответствующими главами и разделами книги.

Задание 1
Практическое ознакомление со структурой современной фотографии и фотоискусства

Сделайте подборку фотоснимков, проиллюстрировав ими виды и разделы современной фотографии и жанры фотоискусства.

Представьте в подборе образцы следующих снимков:

А. Снимки чисто информационные, отражающие текущие события.

Б. Фоторепортаж в виде серий, блоков и других многокадровых форм.

В. Кадры, представляющие прикладную фотографию (реклама, научная фотография и другие разделы).

Г. Продукция «бытовой фотографии» (снимки для документов, портретура и пр.).

Д. Жанр натюрморта в фотоискусстве.

Е. Жанр художественного фотопортрета.

Ж. Жанр фотопейзажа.

З. Документальный портрет и портрет, снимаемый в реальной обстановке.

И. Примеры жанровых зарисовок, снимаемых репортажно.

Проанализируйте эти снимки (письменно или на семинарских занятиях) с точки зрения их содержания, методики работы фотографа, изобразительных решений, достижений и недостатков.

Выполните также самостоятельно пять снимков, относящихся к различным разделам и жанрам фотографии (по выбору).

Прорецензируйте и оцените полученные результаты, отметив удачи и недостатки снимков. Назовите способы и приемы, которые помогли бы избежать возникших неточностей или устранить их.

Задание 2
Работа над темой «История русской и советской фотографии»

Остановитесь на творчестве одного из классиков русской или советской фотографии (по выбору) или на работах мастера зарубежной фотографии и напишите небольшой реферат (две-три страницы машинописного текста) по следующему плану:

А. Краткая биографическая справка о мастере.

Б. Рассказ о характере его творчества, жанрах, в которых он работал или работает.

В. Сделайте репродукции двух-трех снимков мастера, являющихся характерными для его творческого почерка.

Г. Напишите краткую рецензию на эти снимки, проанализировав их содержание, композиционное построение, световое решение и пр.

Задание 3
Документальность и художественность фотоизображения

Сделайте подборку снимков сугубо информационных и снимков репортажных, которые можно отнести к разделу художественной фотографии. Сопоставьте фотоизображения первого и второго типа. Ответьте письменно или устно на семинарских занятиях на следующие вопросы:

А. Что общего в этих снимках и чем они отличаются друг от друга?

Б. В чем состоят особенности идейно-тематического содержания в том и другом случае?

В. По какой методике работает фотограф?

Г. Чем отличаются изобразительные решения информационных и художественных снимков?

Сделайте предварительную покадровую разработку темы в рисунках и эскизах. Проведите фотосъемку, отталкиваясь от этой созданной предварительно раскадровки на событийном материале.

Получили ли вы снимки, выходящие за рамки чисто информационной фотографии? Приобрели ли некоторые из них черты художественности? В чем вы видите эти черты? Почему в других случаях они отсутствуют?

Задание 4
Понятие «композиция фотоснимка» и работа над композиционным решением кадра

Сделайте подборку снимков; отыщите среди них работы, интересные с точки зрения изобразительных решений.

Проанализируйте эти изобразительные решения (линейная структура, световые и тональные построения). Попробуйте улучшить некоторые из этих снимков, предложив иное их кадрирование.

Отберите и проанализируйте снимки, композиция которых строится:

А. На линейном ритме рисунка.

Б. С использованием переднего плана.

В. При ярко выраженном характере линейной перспективы.

Г. На световом акценте на главном объекте изображения.

Д. На соотношениях степени резкости главного и второстепенных элементов изображения.

Е. Найдите в снимках другие приемы формирования их изобразительной структуры.

Возьмите из числа имеющихся событийный снимок (или сделайте его сами), сюжет которого разработан в общем плане, охватывающем значительное пространство и массовое действие. Сделайте раскадровку этого снимка, выделив из него средние и крупные планы, так, чтобы их последовательный монтаж стал многокадровым рассказом о данном событии.

Задание 5
Выбор расстояния от объекта, на котором устанавливается фотоаппарат

Проведите съемку объекта с разных расстояний одним и тем же объективом, получив законченные по композиции общий, средний и крупный планы. Снимите также характерную деталь объекта, его фрагмент (сверхкрупный план).

Такая серия может представлять собой, например: общий план городской улицы с ее перспективой; средний план жанровой сценки, происходящей на этой улице (например, люди, с интересом рассматривающие оформление витрины магазина); крупный план (или несколько крупных планов) зрителей, на лицах которых самые выразительные реакции; наконец, сверхкрупный план в виде натюрморта из предметов, заполняющих витрину.

Расскажите о возможностях и ограничениях полученных снимков — планов различной крупности.

Сделайте также серию кадров с одной и той же точки съемки, но объективами с различными фокусными расстояниями. Проанализируйте изобразительный строй этих кадров и особенности их перспективы.

Задание 6
Высота точки съемки и понятие «ракурс»

Проведите съемку избранного объекта со следующих точек:

А. С точки, нормальной по высоте.
Б. С нижней отдаленной точки.
В. С нижней и одновременно достаточно близкой точки.
Г. С отдаленной верхней точки.
Д. С приближенной верхней точки.

Сделайте три снимка различных объектов, выбрав в каждом случае точку съемки, по высоте наиболее удачную для данного случая.

Сделайте ракурсные снимки архитектурного объекта, портрета, а также любого другого выбранного вами сюжета. Проанализируйте полученные изобразительные решения. Дайте свои рекомендации по использованию и ограничениям ракурсных построений.

Задания 7, 8
Линейная перспектива фотоизображения

Снимите выбранный объект: городской пейзаж (зад. 7) или архитектурное сооружение (зад. 8):

А. С различных расстояний от переднего плана.
Б. Под различными углами, начиная с фронтальной композиции и кончая композицией диагональной.
В. С различной высоты.
Г. С одной точки объективами различных фокусных расстояний.
Д. Объективами различных фокусных расстояний, меняя точку установки фотоаппарата и сохраняя в кадре масштаб переднего плана.

Проанализируйте полученные снимки с точки зрения полученных эффектов линейной перспективы и убедительности передачи на снимках глубины пространства.

Сделайте выводы: какими техническими и изобразительными средствами и приемами фотограф может добиться наибольшей выразительности перспективного рисунка кадра.

Разберите неудачные снимки и выявите причины, которые привели к потере перспективы фотоизображения.

Задание 9

Определение границ кадра

А. Снимите серию репортажных кадров, последовательно рассказывающих о происходящем событии. Поставьте себе целью сделать выбор границ кадра непосредственно на съемке с тем, чтобы при проекционной печати не требовалось никаких поправок и уточнений кадрирования снимков.

Б. Сделайте другую подобную серию, где такой цели не ставилось и кадрирование было уточнено в процессе проекционной печати.

Проведите необходимый анализ. Чем отличаются снимки первой серии от снимков второй? Удалось ли вам точное кадрирование в первом случае? Проверьте, на каких внутрикадровых «изобразительных опорах» удерживаются линии рамки кадров.

В. Снимите ряд спортивных сюжетов и скомпонуйте кадры с учетом направления развивающегося в кадрах движения. Уточните композицию этих снимков при проекционной печати.

Оцените полученные результаты, отметьте находки и недостатки в снимках этого задания.

Задание 10
Смысловой и изобразительный центр кадра

А. Сделайте ряд репортажных снимков на одном из спортивных соревнований. При съемке в каждом кадре остановите внимание зрителя на смысловом центре сюжета.

В. В этих же целях проведите съемку документального портрета, взяв в кадр героя события и оставив на снимке достаточно места для динамичного фона и других участников сцены.

Примените различные приемы и изобразительные средства для создания изобразительного акцента на сюжетном центре композиции: добейтесь светового акцента на главном, используйте сочетание резких и нерезких элементов рисунка, проекций темного по тону объекта на светлый фон, светлого объекта на темный фон и т. д.

Г. Сделайте также ряд снимков других жанров и добейтесь энергичного акцентирования сюжетного центра композиции.

Задание 11
Принцип равновесия при заполнении картинной плоскости

Проведите съемку в различных жанрах фотографии. Добейтесь гармоничного заполнения картинной плоскости снимка, использовав принципы уравновешенных композиций.

А. Используйте рисунок центральной композиции.

Б. Сопоставьте основной предмет с размещенными в противоположной части кадра дополнительными предметами, второстепенными по значению.

В. Постройте симметричную композицию.

Г. Снимая динамичный сюжет, учтите в композиционном построении кадра направление движения, происходящего в предметном пространстве.

Д. Для достижения композиционного равновесия используйте элементы светового рисунка (падающие тени, световое пятно и пр.).

Е. При изобразительном решении снимка добейтесь композиционного равновесия по

вертикали, сопоставив нижнюю часть кадра и его верх.

Задание 12
Ритмический рисунок кадра

В материалах фототеки или среди снимков, опубликованных в газетах и журналах, найдите кадры, изобразительное решение которых основывается на ритмических повторах. Проанализируйте эти снимки с точки зрения авторских удач и просчетов. Выделите технические и изобразительные приемы, которые позволили добиться стройного ритмического рисунка кадра.

Проведите съемку:

А. Объекта, которому присущ природный линейный ритм.

Б. Объекта, ритмические повторы в котором выявлены правильным выбором точки съемки или какими-либо иными чисто фотографическими способами и приемами.

В. Объекта, в котором ритмы выявлены и подчеркнуты специальным освещением.

Задание 13
Объект и фон в кадре, их взаимосвязь и взаимоотношение

Сделайте серию снимков различных жанров, каждый раз ставя перед собой задачу нахождения правильного соотношения главного объекта изображения и фона, на который он проецируется.

А. При съемке павильонного портрета разработайте фон в светотеневом рисунке, основу которого закладывает освещение главного объекта изображения.

Б. Найдите правильное соотношение тональности главного объекта изображения и фона: для темной фигуры или предмета используйте более светлый по тону фон, для фигуры светлой — фон более темный. При близкой тональности фигуры и фона обрисуйте фигуру световым или теневым контуром. Объектами съемки здесь могут служить гипсовая модель — бюст; предметы, образующие натюрморт; поясной портрет; натурные снимки, в которых композиционно использован укрупненный передний план, где расположен сюжетно важный элемент кадра.

В. Сопоставьте в кадре главный объект изображения и фон по степени их оптической резкости.

Задание 14
Световое решение снимка

Проведите фотосъемку в павильоне с приборами искусственного освещения, использовав следующие типовые схемы света:

А. Выполните съемку портрета (крупный план) при светотеневом рисунке изображения. Добейтесь необходимого баланса световых потоков рисующего и заполняющего света.

Б. Используйте схему света этого типа при съемке натюрморта.

В. Выполните портретную съемку при светотональном рисунке изображения.

Г. Снимая портрет, включите в схему света источник контрового света как

дополнительный в системе источников света рисующего и заполняющего.

Д. При съемке натюрморта используйте контровой свет в качестве ключевого, ведущего. Проведите фотосъемку на натуре, отыскав среди возможных вариантов естественного освещения выразительные эффекты, а именно:

Е. Снимите городской или сельский пейзаж с ясно выраженным светотеневым рисунком изображения.

Ж. Используйте при пейзажной съемке один из вариантов светотонального рисунка кадра (съемка в сумерки, в дождливый день, при снегопаде, тумане и пр.).

З. При натурной съемке (зимняя натура, пейзаж с водой и пр.) используйте контровой свет в качестве основного, ведущего.

И. Сделайте пять снимков на натуре, используя различные эффекты естественного освещения — солнечный день, пасмурный, эффект ночного освещения, сумеречного освещения и др. Выбранный для съемки объект следует снимать при том эффекте освещения, который с наибольшей выразительностью рисует изображение объекта во всех его характерных особенностях. Это итоговые снимки по данному заданию, и в них должны быть решены все основные задачи освещения — техническая, изобразительная, композиционная.

Задание 15
Тональное решение снимка

Получите законченные тональные решения снимков, использовав для этого следующие возможности:

А. Заложите основу тонального решения кадра, внимательно подобрав соответствующие тональные характеристики выбранного для съемки объекта. Снимите портрет в фотопавильоне, решив его в светлой тональности, и соответственно используйте светлый фон, светлый костюм на снимаемом человеке, а также рассеянное бестеневое освещение.

Б. Преобразуйте тона с помощью соответствующего освещения, постройте светотеневой рисунок с преобладанием в кадре теневых участков (неосвещенный или слабо освещенный фон, задне-боковое или контровое направление основного источника, освещающего лицо и фигуру человека, и пр.).

В. При пейзажной съемке используйте желтый, оранжевый и красный светофильтры. Проанализируйте по итогам съемки преобразование тонов изображения во всех случаях съемки со светофильтрами.

Г. Используйте при портретной съемке в фотопавильоне и при натурной пейзажной съемке сетки, диффузионы и другие смягчающие рисунок изображения насадки на объектив. Проанализируйте полученные результаты с точки зрения влияния на тональный рисунок кадра размытости границ отдельных элементов изображения.

Д. Выберите для съемки объект с высоким интервалом яркостей (например, городской пейзаж при ночном освещении). Снимите несколько кадров при различном экспозиционном режиме: при экспозиции по светам, по теням и по интегральному замеру яркости. Проанализируйте полученные результаты с точки зрения полученных тональных рисунков.

Е. Возьмите негатив нормальной плотности (портрет, пейзаж). Сделайте с него несколько отпечатков, меняя экспозицию и добиваясь таким образом решений снимка в светлой и темной тональности. Проанализируйте полученные результаты. Что дает именно такая попытка тонального решения кадра?

Ж. Сделайте несколько итоговых снимков в любом жанре, получив выразительные тональные решения кадра, которые придают ему художественные, колористические черты.

З. Сделайте ряд кадров, для решения которых используйте закономерности воздушной

перспективы (пейзаж, современный масштабный интерьер).

И. Постройте натюрморт по законам тональной перспективы. Снимите также какой-либо натурный объект в отсутствие воздушной дымки, введите в кадр притемненный передний план и получите глубинную, пространственную композицию за счет тональной перспективы.

Задание 16
Итоговое

Известно, что в современной фотографии возникли и развиваются жанры, связанные с сериями снимков, ибо темы, сложные по содержанию и материалу исследования, уже не могут быть разработаны и глубоко раскрыты в единичном кадре. Это, несомненно, самые сложные жанровые структуры фотографического творчества. Поэтому цикл практических работ по курсу фотокомпозиции следует завершить итоговой зачетной работой, выполнив одну из многокадровых фотосъемок.

Опыт съемки единичного кадра у учащихся уже есть, и они в состоянии использовать для изобразительного решения локального снимка, входящего в очерк или развернутый репортаж, соответствующие композиционные, световые и тональные построения, помогающие выразительному раскрытию идейно-тематического содержания. Однако не следует забывать, что каждый кадр теперь есть лишь составная часть серии — единого целого. И это предъявляет всему композиционному ряду свои специфические требования.

Работая над многокадровой формой фотографического повествования, учащийся неизбежно должен решить для себя проблемы монтажных переходов, т. е. не только установить порядок следования кадров одного за другим, но и найти изобразительные связи кадров предыдущих и последующих. Возникают также вопросы стилистического единства снимков по их смысловым и структурным характеристикам, по характеру ведущегося исследования или отражения жизненного материала, выявляющих точку зрения автора и его принципиальные оценки.

По выбору учащегося итоговое контрольное задание выполняется в одном из следующих видов многокадровых разработок, которыми могут быть:

А. Многокадровый репортаж с места события, очевидцем которого был фоторепортер (8-10 снимков). Монтаж кадров здесь часто ведется в последовательности, которая обусловлена хронологией развивающегося события.

Б. Блок снимков, смонтированный на общем паспарту. Одна из форм монтажа здесь — центральный, часто увеличенный по формату снимок, как заявка на тему или ее главное звено; окружение этого смыслового и изобразительного центра кадрами, разрабатывающими главное тематическое направление. Но могут быть использованы и любые другие монтажные построения.

В. Фотоочерк — исследование поставленной проблемы, «пограничная форма между научным исследованием и поэтическим рассказом» (определение, данное очерку М. Горьким). В фотоочерк могут войти снимки различных жанров (репортажные кадры, портрет, пейзаж и др.). Он теряет также классическое единство места и времени действия, присущее многокадровому репортажу.

Г. Ведущий преподаватель может также дать здесь любые другие многокадровые задания, связанные со спецификой будущей производственной работы учащегося.

Список рекомендуемой литературы

Александров А., Шайхет А. Аркадий Шайхет (Из серии монографий «Мастера советского фотоискусства»), — М.: Планета, 1973.

Антология советской фотографии. Том 1. — М.: Планета, 1986.

Бальтерманц Дмитрий. Избранные фотографии. Фотоальбом. Текст Василия Пескова. — М.: Планета, 1977.

Волков-Ланнит Л. Борис Игнатович (Из серии «Мастера советского фотоискусства»). — М.: Планета, 1973.

Волков-Ланнит Л. Искусство фотопортрета. 3-е изд. — М.: Искусство, 1987.

Волков-Ланнит Л. История пишется объективом. М. Планета, 1971.

Генде-Роте Валерий. Фотографии. Фотоальбом. Текст Г. Оганова. М.: Планета, 1980.

Дыко Л. Беседы о фотомастерстве. 2-е изд. — М.: Искусство, 1977.

Дыко Л. Борис Кудояров (Из серии «Мастера советского фотоискусства»), — М.: Планета, 1975.

Дыко Л., Головня А. Фотокомпозиция. 2-е изд. — М.: Искусство, 1962.

Дыко Л., Иофис Е. Фотография, ее техника и искусство. — М.: Искусство, 1970.

Иванов-Аллилуев С. Избранные фотографии. Текст А. Фомина. — М.: Планета, 1986.

Краткий справочник фотолюбителя. — М.: Искусство, 1986.

Мастюков Валентин. Фотографии. Фотоальбом. Текст Л. Дыко, В. Кузнецова. — М.: Планета, 1983.

Морозов С. Искусство видеть. Очерки из истории фотографии стран мира. — М.: Искусство, 1963.

Морозов С. Русская художественная фотография. — М.: Искусство, 1960.

Морозов С. Советская художественная фотография. — М.: Искусство, 1961.

Морозов С. Творческая фотография. 2-е изд. — М.: Планета, 1987.

Наппельбаум М. Избранные фотографии. Текст Ан. Вартанова. — М.: Планета, 1985.

Наппельбаум М. От ремесла к искусству. — М.: Искусство, 1958.

Советское фото. Ежемесячный журнал Союза журналистов СССР. — Статьи по вопросам истории, теории, эстетики фотографии и фотоискусства.

Фельдман Я., Курский Л. Техника и технология фотосъемки. — М.: Легкая и пищевая промышленность, 1981.

Фомин А. Светопись Н.И. Свищева-Паола. — М.: Искусство, 1964.

Фото — 70... Фото — 85. Альбомы-ежегодники работ советских фотомастеров. — М.: Планета. 1970-1985 г.г.

Фотокинотехника. Энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1981.